日本現代文章講座

組織篇

Librairie Koseikaku

厚生閣版

☆目次

――日本現代文章講座〈組織篇〉

〈現代文章〉

現代文章の特質　千葉龜雄　二

古典精神と現代文章　深田久彌　一三

國語の本質と現代文章　久松潛一　二八

〈散文と詩〉

散文の精神　横光利一　四〇

散文の構成　阿部知二　五三

散文の表現　河上徹太郎　六九

詩の精神　西脇順三郎　八四

詩の構成　三木露風　九七

詩の表現　百田宗治　一一六

〈著作と編輯〉

著作の精神　下村海南　一二四

著作の技術　杉山平助　一三九

編輯の精神　鈴木文史朗　一五〇

編輯の技術　大宅壯一　一六六

〈文章研究〉
文章とリズム　堀口大學　一七四
文章とテンポ　久野豐彥　一八一
文章とスタイル　春山行夫　一九一
文章とタッチ　芹澤光治良　二〇三
文章とモンタアジュ　飯島正　二〇七
文章とスケエル　瀨沼茂樹　二一三
文章とモラル　田村泰次郎　二二〇
文章とイズム　矢崎彈　二二六
〈文章構成〉
文章構成の精神　佐藤春夫　二四二
文章構成の技術　中河與一　二四八
藝術的文章構成の精神　伊藤整　二五九
藝術的文章構成の技術　宇野浩二　二七五
辨證法的文章構成の精神　青野季吉　二九四
辨證法的文章構成の技術　德永直　三〇五

〈文章表現〉
歡喜と文章表現　武者小路實篤　三一八
懷疑と文章表現　新居格　三二一
年齡と文章表現　加宮貴一　三三〇
流行と文章表現　矢田津世子　三三一
戀愛と文章表現　尾崎士郎　三六三
〈思潮と文章〉
文學思潮と文章　本間久雄　三七六
哲學思潮と文章　三木淸　三八六
敎育思潮と文章　丸山林平　四〇〇
藝術思潮と文章　外山卯三郎　四一三

☆現代文章

現代文章の特質――千葉亀雄

一　文章のアナアキイ時代

與へられた課題。現代文章の特質に對して、氣早やに結論から片付けて行くとすれば、現代文章の特質は文章のアナアキイ時代といふ標語が、何よりもよく、答案たる資格を具へるものであらう。

與へられた一切の文章傳統から解放されて、好むがまゝの文體（スタイル）を、語彙を、用語を、修辭を、各自の好むがまゝに採り用ゐる。一定した文章法則などいふものは何處にも見られない。これが現代文章の現狀である。それなら、さうした現代文章の Lawlessness（無法則）が、文章自體の解體であり、墮落であるか、となると、その意味はむしろ反對である。それには、文章の無政府狀態の內容が、もう一度、細かい檢討の下に置かれねばならぬ。なぜなら、現代文章の形態が無法則だといふのは、かつての過去の傳統から見てきめる意見である。それは過去の傳統の一切を受け付けない無法則であり、第二に、或る一つの文章道の軌道などに、どうでも嵌め込むことの出來ない、無法則であると見るのであるが、しかしそれは、どこまでも、外廓から眺めた無法則に過ぎないのであつて、現代文章の無政府狀態は、有りやうは、極めて順自然な、また文章の文章たるべき本質を決定するところの、冷嚴な一つの必然性によつて統一されて居るのである。必然性とは何か

となれば、現代文章を書く人々が、各自の發想にとつて一番適確な、動きのない表現法を採らうとする意識で文章を書く、その事である。もし現代の文章を無政府狀態ときめるならば、過去において、一つの支配力をもつた、文章の政府があつたことを前定するのであるが、實際、わが國の過去の文章界には、さうした文章の政府があつて、そのア・プリオリに從つて書かれない限り、どんな文章も破格であり、正則な文章とは考へられなかつた。ところがその與へられたア・プリオリの文章法則といふものは、現代から嚴密に再檢討して見るならば、箸にも棒にもかゝらない非合理な壓制政府であつた。それは發想の形に文章を作り出すことではなく、文章の法則に、發想を歪めてしまうやうな亂暴極まつた、融通の利かない、死んだ文章法であつた。發想が自由に表現されないやうな文章こそは、それ自身、文章の解體であり、自殺でなくて何であらう。現代の民衆が前代の持たない生活の自由を獲得したやうに、現代の文章が前のやうな無意味な文章の法則を片つ端から否定して、自己の發想法に最も忠實な、適確な様式（フオオム）や、修辭を探索しようとするのに、何の無理があらうぞ。眞實の文章とは、かくしてこそ始めて求め得られるものではなからうか。すれば、現代文章の無政府狀態と思はれるものも、外から統制する一定の法則が無いだけの話に過ぎない。個々の文章人は、前に見られなかつたほど自由な、嚴肅な自覺の上に立つて物を書く。むしろそれは文章道の正道を發見したものとこそ言へ、少しも非難する筋合のものは見出せないではないか。かくて我等は正直のところ、わが國の文章歷史を通じて、現代ほど文章らしい文章の、さんらんたる開化期を見たことは無いのである。

二　發想體の內容

「文學は」と、エリザベス・アドリュウはいふ。「言語の媒體を通じての、人生の描出である。作家が、讀者

に喚び起し、燃え上らすべく望む印象と、あらゆる努力を、明確化する働きかけは、一に言語にある。かくて、言語の有らゆる形相の使用、卽ち言語の問題は、一切の文學の主要な問題でなければならない」この言語といふ用語を、かりに文章と書き直してもよい、發想における文章の樣式や修辭は、すべて以上のやうな重要性の下に作り出されるのである。唯一の條件は、發想表現の明確化の下に統一されねばならない。が、しかし、問題はこれで決定したのではなく、もつと先きにある。それは表現される主體たる發想の本質そのものである。

なぜなら、現代文章が、前代に見られない發展と開花を來したのは、それは發想すべき主體そのものが、前代と著しく形態の變つたものになつて來たからによる。古い酒嚢に、新らしい酒は盛られ得ない。新らしい酒を容れるためには、新らしい革嚢が用意されねばならない。近代からかけて現代における世界文化と文明の發展は、前代人の夢にも想ひかけなかつた、形而上、形而下の新らしい世界を、刻々に世界人の眼に展開して來つゝある。それに對する表現については、いかなる前代の文章人も、我等のために用意することの出來なかつた、不思議な驚異な樣相を持つて居る。その事は、殊に一世紀も二世紀も、歐州文化より後れた日本において、特殊な事情を持たねばならない。その場合においてすらも、われ等は、その頃の歌人が蒸氣車を「むしけぐるま」と造り直した程度の、間に合せの造語で滿足せねばならないといふのであらうか。たとへば、「むしけぐるま」に滿足するとしても、さうした在來語の綴り合せによつて、一切の新時代に對する表現に成功し得るであらうか。斷じて不可能である。それに、もつと根本的な難關は、わが國在來の國語であるところの、漢語や、國語が、文化的にも、語彙的にも、修辭的にも、もしくは、科學的にも、表現の媒介としては、あまりに原始的であり、粗雜であり、貧弱であり、內容を缺いて居たことにある。誰にでもよく

言はれるやうに、漢文は、簡勁直截であるけれども、細緻な描寫になると不完全であるし、和文は、流暢でしなやかだけれども、雄大莊麗を語らうとするには、その資格を缺いてゐると。原則としての文章は、さうした局部的なものであつてはならない。たとへいかなる現象にも、それぞれふさはしい樣式や、語彙を持つものでなければ、完全な一國の文章性ではあり得ないのだ。そこでもわが國の前代の文章道は、新時代の前に立つて、大きな躓づきを見ねばならない。明治二十二三年代に、二葉亭四迷がツルゲニエフを飜譯した、「あひびき」の新樣式に當面して、時代の人々が、こんな自由な文章も歐州にはあるものかと驚異したといふ挿話は、わが國の文章史にとつて、決して名譽ある記錄とはいへないのであるが、あれほどの文章すら、わが國の知識階級にとつて生面であつたといふ事それ自身が、當時の文章に對する意識の貧弱さを示すことにはならないであらうか。もつともその「あひびき」の反譯が驚かれたのは、ツルゲニエフの表現樣式の新らしさが多くを占めるのである。二葉亭の譯語等には、別に新らしい用語や、句法を用ゐてゐるわけではないのであるが、その頃までの國文と漢文とに見馴れたわが國人にとつて、ああした柔靱性と內容に富んだ文章樣式に、新らしく眼をみはらした意味はよく解るのである。

三　歐文脈と新文章

日本近代文章史の發展が、他の文化のそれと同樣に、歐州文學の輸入によるものであることは、いかなる國粹保存主義者でも、辯護する餘地のないものではなからうか。小說界における美妙、四迷、鷗外、逍遙、思軒等は、明治小說の新文章の開拓者として筆頭に置かれねばならぬ功勞者であるが、これ等の作家の表現の要素が、英文、露文、獨文の加味と輸入によることは、改めて言ふまでもない事であるし、いはゆる時文

といはれた新聞雜誌の文體において、「嗚呼國民之友生れたり、何が故に生れたるか、現今日本の時勢其必要を感ずればなり」の、德富蘇峰の民友社調が、日本文章界の新文體を輸入した事實も、誰も知つて居る。近代文章史のそれからの道程は、たゞ以上の人達の着手した仕事を延長し、强化したに過ぎない。それに漢文、國文の現代敎育における敎養は、專門家を除くの外は、精々で高等學校程度に止まり、その他は、新聞雜誌の上で、斷片的に每日散見する位なもの。さうで無くてさへ、發想に不充分な漢文や國文である。現代の若い人々が、より手近で、より自由な歐文脈の文章に、表現の手がかりを多く求めようとするのは、止むを得ない現象であらう。私は古い事、或る會合で、坪內博士と故內田魯庵氏が、現代青年の文章を語つて居た一會話を想ひ出す。それは二氏が、現代の青年達の文章が、發想において自由性と柔靱性を極め、かつ自然の感情を發露することの新らしさを、口を極めて賞揚し、また浦山しいと言ふのであつた。そして內田氏が、「どうも我々漢文でやつて來たものは、書かうとするとあれが邪魔になつて、今の青年のやうな自由な物言ひが出來ない。どうも我等の文章は型に入つて了ふ。そんな自由性は、ことに歐文を讀む青年や若人に多く求められる。やはり歐文ですな」と、言ふのであつた。文章道の老手と、人も許し、自分も許す二氏ですら、かうした缺陷を、過去の殼のために見出すのである。いや、二氏だからこそ、かうした銳い批判も持ち得るのである。

四　新文體の種々相

それとは反對に、現文壇の作家であり、批評家である某氏が、現時の同人雜誌の文章は、妙に新らしい表現法のみに凝りかたまつて、一向わからない。惡文章ばかりだと批判した。わからないのは、むしろ、かう

云つた風な新代文章觀である。某氏の作物や、批評は、なるほどその語彙も、表現も、二十年も過去からそれほど發展しない。さういつた人の視角から、今日の文章道を眺めれば、なるほどまるで世界が違つた現代文章であらう。とはいへ、それはその作家が發展しないのであつた、時代的に發展した新文章道の責任ではない。單に小說界だけに限つても、かつて、清新な文章として時代時代の眼を見ひらかしたところの、谷崎、佐藤、芥川諸氏の文章だつて、現代若人のそれと比べれば、比べにならぬほど、時代の苔を帶びて來てゐる。それならもつと具體的に檢討して、どんな方面で、新人達の文章が、既成作家達を乘り越して居るか。

(1) 一部の作物の標題が、內容の手取り早い索引だとすれば、まづ命題の新らしさが、現代の青年作家の上に、際立つて目につく。近代小說その他の出版物の標題は、年々時代的に新樣式に進んで來た。出版企業の營業意識が、爭つて刺戟的な標題を案じ出すといふ副因もあるし、殊に映畫界の直譯意譯による映畫の標題が、一般標題の清新性を刺戟する大きな要素にもなつてゐるが、そんな事を拔きにしても、既成作家の作物の標題の、妙に片付けて、型に入つた古典化がひどく目につく。標題は作物を作り上げる概念の引き出しであるとすれば、さう古いのは、つまりは概念の硬化であり、その古さが限立つだけ、新人の作物の標題が一層新らしく、殊に海外文學の影響下に釀し出された命題であることが看取されるのである。

(2) 殊に、年齡が若ければ若いほど、たとへば小學生、女學生、中學生といつた年度の人々の文章が、感情の正直な發露と、感想の自由な表白とにおいて、驚くべきほど清新性と、自然性を見せて來た。序でに、用語、修辭などの上にも、すつかり身についた着物を自分で選擇する官能の、いかに銳敏であるかを驚くのである。この傾向は年を追つて、ますます上向するであらうが、また一般同人雜誌級の作家達にも、その狀態はそのまゝ引き當てられる。それが、殊に男性の青年作家において典型的であるにかゝはらず、女性作家と

なると、既成と未知を引きくるめて、どうしてか、男性のそれとは比べものにならぬほど、情緒の表出なり、心理の轉換なりが、割合に硬化して、男性ほどの、豐富な語彙、句法、自由な屈撓性に缺けてゐるのは不思議である。女性の保守的な生活によるか、それとも、外國文學の感化を受けることが男性よりも少い教養が、文章にさうしたハンデキャップを與へるのであらうか。

(3) 用語、もしくは語彙のピックアップに對する神經の尖鋭も、現代文章の一つの特色であらねばならぬ。フロオベルがモウパッサンに教へたやうに、一つの對象を描くには一つの用語しきやない。より適確性を帶びた唯一つの用語は何か。それにはその用語が含んでゐる内容のするどい見拔きをまづ必要な條件とする。その用語が含む適確な意義を捉へる良心さにおいて、能率化において、既成作家は、どうしても現代の文章人の敵ではない。森鷗外のやうな學徒の用語すらも、今日から見れば、何と見當をつけたらよいか解らない語彙をいくらも見出す。

(4) その次は、敍事の科學的適確か、或ひは適確といへぬ場合にも、科學的な精確さだけは持つてゐる事だ。より科學小説に近いわが國の探偵小説の近代性などは、殊に過去のどの作物にも見られない、がつちりした構成を持つものである。たとへば科學などと六づかしく云はずとも、事件の秩序の整理や、デテイルの行屆いた精確さ、殊に無産派小説の、調べた資料の展開等は、わが文章道に、一つの新らしい窓を開いたものと言はれ得やう。そして、恐らく、3、4項の著しい發達は、社會科學思想の一時の全面的發展が持ち來した感化による事が多いであらう。單に小説と限らない。左翼語といはれる社會科學の語彙や、學語や、章句が、論文や、ジャアナリズムや、文學に闖入して、いつ知らず、日常用語化、日用文體化せしめた、その魅力がどんなに强かつたか。それは單に、それらの衝動性や新奇性が喜ばれたためではなく、用語の持つ概念が、

氣持ちのよいほど確的であつたからであるにもよる。

五　ジャアナリズムと文章

われ等は更に、ジャアナリズムにおける現代文章の特質を考へよう。明治時代において、文章の創新性は、小說體においては小說作家から起り、論文體、敍事體がかつたものは、新聞雜誌から泉み出るものと思はれて居た。明治初期の新聞雜誌が、漢文和文の上に若干の洋文素を採り入れた「時文」の發明者であり、二葉亭、美妙、紅葉等が、口語體の創始者であつた如きはその一例であるが、現代のジャアナリズムは、いかなる機能を發揮して居るのであらうか。まづ文章の新様式であるが、藝術的な表現や、句法や、構成や、文體においては、現代ジャアナリズムは、分け前を要求する權利が少しも無いもののやうに見える。その方面では、文學がそれの創始性と進展性を獨り手で受け負ひ、ジャアナリズムが、大抵その跡から付いて來ると云はれ得やう。同じジャアナリズムでも、新らしい様式の文體は、新聞よりも、より多く雜誌において先に創始される。といふのは、新聞紙は、事件の忠實？　な記錄を營むに忙しいのと、讀者層の求めるものが、第一に事件の報告であつて、文章は第三、第四。一方また下手な記述の裝飾化が、かへつて事實の眞實を誤まるかをおそれる爲もあらう。そんなわけで、新聞紙が始めた新文體といふものはあまり見當らない。雜誌は違ふ。雜誌は單なる事件のあからさまな報告の堆積ではない。その上、近代雜誌は百貨店的編輯を採り、文章の風味による諸種の讀物を要求されるために、自然と變化のある材料を、それぞれ面白く排列する上から、自然と文章的加工を必要とすることになる。モグアンであり、シイクであり、ナンセンスと、ユウモアと漫談とをカクテイルした、夢聲式中間讀物は、近ごろの娛樂雜誌に爭へぬ地域を占めて來た。これ等の讀物を主

體として、現代文章様式の特殊性とも見られることは、第一は、途徹もなく、外國語が無數にばら撒かれてゐることである。第二は、いはゆる新語なるものが、夜空を鏤めた星の群のやうに、數限りなく挿入されてゐることである。雑誌はまだよいとして、日本中の新聞紙が、新語と外國語を亂暴と思はれるほど大膽に使用し、この傾向が、この上強化するとも、斷じて減退しさうもないといふ狀態は、恐らく世界のどこの國にもない新文章の奇觀であらう。外國語のおびたゞしい挿入は、外國人が見て驚異し、國內でもまた、外國語の濫用を批難する人々を見受ける。私の云はうとする領域は、文章であつて用語の細論でないから、新語、外國語の用語の功罪をここで說くのは止めよう。大衆を讀者層とする新聞紙である。いくら記者が大學出の俊才にしても、あんなに無數な外國語の挿入が、一般の讀者層を喜ばすか、どうか。それは別として、その挿入が、可なり無用である場合も少くはない。それにしても、外國語の制限的挿入は、文章として不可抗なものでは無からうと思ふ。一つは新文化の概念を、日本語に譯し代へることの不自由な點にある。正直に言へば、日本語には、新文化を一々充分に一つの用語に適確に譯出するほどの、語彙の豐富を欠いてゐるといふのに歸因する。またわが國では、文章語としての文章作法はあつても、口語としての文章作法を欠いてゐたために、海外のよい發想句法を、そのまゝにわが國に直譯して、準日本語とした用語も近來殊に多くなるといふ事にもなる。一般に見て、十代から二十代前後の青年や、女性達の文章は、そのまゝ海外語に反譯しても、反譯し易くもあり、また、風俗や地理を別として、そのまゝ海外の文章といつても引けをとらぬものが多くなつた。漢文、和文味を帶びた文章が、次第に減退して行つて、洋文脈に近似した文體の多くなつたのは、爭へぬ現象である。

自分はかうした文章の無政府狀態を、一つの過渡期として認識するものであるし、そのためには、どうしても、過去の傳統をどんな形でか、破壞するやうになるのは仕方がないでは無いかと肯定するものである。が、しかし、過去の傳統に泥みきつた人々の眼から見れば、さうばかり安心しても居られぬものらしい。たとへばこの一派の文章學徒は、いろんな視角から、以上の破壞者達を異教徒視するであらう。まづ第一にこの異教徒達は、國語に對する愛護の觀念がまるで無い。第二に日本在來の文字に對する認識もなければ、尊敬心も缺いてゐる。第三に假名遣ひが無茶である。漢字に關する用語の用法を知らない。用語が不統一である。第四に今日の若い人々は、漢字の知識がおそろしく乏しい。その爲に誤字が多い。造語をむやみに拵へるのが、國語混亂の元である。文部省の、漢字制限と、假名遣ひ改良の運動は、國語を破壞し、進んで文章道の亂脈を招徠する以外の何ものでもない。外國語の濫用は殊に好ましくないものであつて、正格な日本的文章は、一層破壞される云々。その中には、一應の批難として認むべきものはあるにしても、大體において、文語を中心として作り出され、使はれて居た在來の國語を、口語を主體として使ひ出して來た現代において、その法則をそのまゝに利用せいといふのもいさゝか無理であらうし、また用語としての漢語そのものが、いかなる時代の制作であつたかを考へれば、それを今日そのまゝに不自由なく適用しようといふのも、甚だしい無理であらう。標音語時代の今日に、眼で理解する筈の漢字を、一々記憶して、間違ひなく書けといつてもこれも不可能。

同じ現代文章の批難でも、スタントン・ア・コブレンツといふ男が、アメリカ現代文學を楯にとりて、現代の詩、散文、一切の新樣式は、純眞なアメリカ文學の破壞であるといふ見地から、「文學革命」といふ本を著し、その中で、「散文體の革命」といふ一項で、現代アメリカの小說文體が、極度に無政府狀態になり、徒

らな自由を求めて、極度に法則と基準を無視し、思ひ切つた文學解體の狀態に赴いてゐることを非難したことは、やはり守舊派の見地を離れないもので、結論に對して、私はむしろ反對の見地に立つものであるが、たゞ彼れの現代文章觀の立場が、日本の守舊派と違つた處に一つの妥協點がある。彼は現代文章は「原始に還れ型」だから否定されるのだといふ。かれに言はせれば、近代米國の散文は、ポオを中心として、藝術的にすぐれた發展を見た。それに關らず、現代文章は、無造作に藝術味を剝ぎ取つた、實用一方の乾ききつた文章に還らうとする。それが批難されねばならぬといふのである。しかし、現代米國の文章の推移は、コブレンツのいふやうな意味での變遷ではない。どこまでもそれは生長した上の必然な分化である。ところが日本の現代文章は、もともと、立ち還るべき理想の故鄉といふものが、始めから無いのであつて、たゞ前進する外はないのである。

古典精神と現代文章

―深田久彌

「古典精神と現代文章」といふのが私に與へられた課題でありますが、私は世の常の學者のやうに纏つたことは何も申し述べられません。色々の文獻を漁つてそれをうまくつなぎ合はせると、いかにも系統立つた立派さうな論説に見えるのですが、一體私はさういふ糊と鋏の仕事が嫌ひですし、又する氣にもなれません。結局、思ひついたことをそのまま書き續けて行くことになりませう。怠慢な方法と謗られるかも知れませんが、しかし一番書き易い方法こそ一番自分の意を盡した議論が出來るものです。私は出來るだけ良い議論をしたいために私の最も書き易い方法を取ることにします。私の講座は決して諸君の頭腦を整理はしないでせう。頭の整理なんてことは學校の試驗に間に合ふだけのことです。頭を整理したからといつて、文學といふものが分るものではありません。これから述べる私の話は、諸君の頭を整理するどころか、却つて混沌させ、色々な疑問を湧かさせ、色々な反對を起させるでせう。それでこそ私の望みが達したと言ふべきでせう。混沌は諸君自身が整理すべきです。疑問や反對は諸君自身が解決すべきです。若し諸君にさういふ苦勞を與へぬやうな文學論は、それは嫌々ながら試驗のためにのみ勉強するあの教室の干からびた講義と違ふところはありますまい。さういふ講義は私には不得手なのです。いや不得手といふより、さういふことに費す時間と勞力が惜しいのです。

前置が永くなりました。こんな前置をすると扨てどんな名講座かと思はれるかも知れませんが、どうぞさういふ御期待はお許し下さい。正直を申せば私はこの原稿をひどく匆卒の間に書いてゐるのです。勿論これは言譯にはなりません。どんな餘裕があつたところで私の頭から出るものは決つてゐます。それにどんなに責められたところで、私にはかういふ話し方以外には出來ないでせう。私は手廻りの乏しい文獻と貧しい頭腦とをもつて、兎に角考へついたことを書かうと思ひます。私の論の至らぬところは諸君の優秀な判斷力が補つてくれるでせう。

一體、古典精神とは何でせう。これには種々の名論愚説が、集めれば一冊の本になる位、たくさんあります。試みに諸君が手元にある何でもいい一冊の文學手ほどき書を開いて御覧なさい。必らず古典についての一項目があり、古典精神について何か書いてある筈です。古典精神なんていふものは、鹿爪らしく言へば、何とでも難しく理窟がつくものです。大雜把に言へば、何とでも簡單に説明がつくものです。

古典精神といふことに就いて私が感心してゐる論に河上徹太郎氏の「古典性について」（同氏著「自然と純粹」八一頁―八六頁）といふ小評論があります。この小評論は最も純粹な形而上學的な立場から古典性を明かにしたもので、よく古典精神の本質を衝いてゐます。御一讀下されば一番いいのですが、ここに掻いつまんで申してみますと、著者は日本の文學に於て古典といふべきものを鷗外の作品に見出したといふのです。「そこにある文字は盡く物語として必要なものであり、物語として必要な文字は盡くそこにあつた。紛飾もなく、分析もなく、それでゐて人間の行爲や情熱の錯綜もあれば、情景の濃かさも一筆で躍如としてゐる。……如何に鷗外が日本古有の文學的色氣を脱落しても純粹な文學が成り立ち得るかといふことについて氣魄と信念を持つてゐたかが判る。」と先づ鷗外の小説に感服したところから始つて、「所で古典といふ言葉は、元

來こんな場合に使ふ言葉ぢやあるまいか。古典は造型し、近代は分析する。ジッドやヴァレリイの精神はラシーヌの詩句の分析だし、ドストエフスキーはゴーゴリのアレゴリーを個別化したものだ。所で我々現代の日本文學にたづさはる者が古典と稱するものは何であらう。單に年代的に古いといふ意味で源氏物語や西鶴や芭蕉をあげるとしても、之等の普遍性卽ち超時代性はその個性の偉大さから來たのであつて、その樣式は全く風俗史的なものであり、決して小說構成の抽象的な典型になつたり、人間と人間とが出逢つた時の純粹な圖式であつたり、その言葉が數多の傍系的命題を產み得る規範を持つてゐたりすることはないのである。」と述べてゐます。

　つまり日本の文學に於て、純粹な意味で古典と稱すべきものは鷗外が最初で、それ以前にはなかつたのであります。これに不服な諸君は源氏物語や西鶴を擧げられるでせう。

「しかしそれらの古典性は、文學の或る一樣式についての規範であつて、上述の文學そのものの先天的な規範ではないのである。鷗外の偉大さは此の點に氣がついたことにある。つまり在來の日本の文人氣質は文字に甘え言葉に醉ふ態度に終始してゐるに對し、鷗外は言葉に最小限度の效用しか與へず、それによつて小說構成に關する最大限度の可能性を得んとした。之が古典精神といふものである。」

　私はこの說を眞實と思ひます。事實私達は私達が分析し個別化するやうな造型的な古典は持つてゐないのです。フランスの近代の作家がその創作の土臺にラシーヌやモンテーニュを持つてゐるやうに、私達はどの古典を土臺に持てばいいのでせうか。人々は源氏や西鶴を擧げます。しかし私は未だ源氏や西鶴を土臺にした傑れた近代の小說を見たことがありません。これは當然なことで、源氏や西鶴から文學のある種の規範は學ぶことが出來るかも知れませんが、純粹な本格的な文學の規範は學ぶことが出來ません。

まことに現代日本文學の不幸は此の古典缺乏にあるといつて宜しいのであります。私などは殆ど精を出して日本の古典など讀んだことがありません。そんな暇にむしろ西洋の古典を讀んだ方が遙かに文學修行になると心得てゐます。恐らくこれは現代の新しい文學を志してゐるものの等しく痛感してゐる所に違ひありません。例へば横光利一氏も次の如く述べてゐます。

「私たち日本の作家の作品に深いところがないと常々から攻撃される言葉に、常に私たちは忍從して來たが、しかしそれは私たち以前の日本に一人として深い思索家のゐなかつたところに原因してゐる。……文學といふものは文學者のみを責めつづけても立派な作品の出來上るものではない。責任は共同に持たるべきものと思ふ。わたくしたち作家が愚作を書きつづけるのは、大半の責めは國民も共に負ふべきである。人々の賞讃する源氏物語や西鶴の深さや偉大さは、リアリズムにあると云はれて來たが、私には先祖の思索の結晶である諸行無常を唱へたところにあるやうに思はれる。私たちはこの諸行無常のために、どれほど推進力を奪はれて來たか計り知れないのである。一體、私たち日本人のリアリズムの精神といふものは諸行無常に沒入することにあるのか、これを蹴散らすことにあるのであらうか。これはまだ誰も云ひ切つた人に私は接しないが、この決定なくして日本人のリアリズムは、いづこにも逞しい精神を向け得る場所が見つかるものとは私には思へない。このことは日本精神の探索の場合には同樣のことと思ふ。」

（「文藝」昭和九年四月號、同氏の「覺書」より）

横光利一氏は現代に於ける最も野心的な偉大な作家であるから、特にかういふ點を痛感されてゐるに違ひ

ありません。横光氏に限らず有望な若い作家は皆この問題に衝き當るのであります。谷崎潤一郎氏なども若い頃には極端な西洋崇拜で、日本古來の諸行無常精神に捕はれることを極力警戒されたらしいことは、氏の前期の作品を讀めば、窺へることです。その氏も近頃は全く東洋の諦觀主義に落ちつかれたかの如く見えます。氏の最近の作品や隨筆を讀むと、著しくさういふ匂の高いことが感ぜられるのです。してみると、日本人は老年になるとおのづから諸行無常の精神に引きずり込まれるのではないでせうか。如何に抗はうと必然的にさういふ境地に落ちこまざるを得ないかのやうにさへ思はれます。わが國の古典を驗してみてもいづれもこの境地において成功してゐる作品ばかりです。ゲエテとかニイチエとかああいふ生々しい現實的な精神を以て老年まで押し通した作家があるでせうか。現代でも同樣です。德田秋聲氏、島崎藤村氏、志賀直哉氏等、わが文壇の耆宿たちはいづれも皆東洋の諦觀主義に腰を据えてゐるやうに思はれます。異數といへば只一人正宗白鳥氏を擧げられる位のものです。

試みに諸君が現代の文學で傑作と稱されたものを思ひ返して御覽なさい。若干の稀に成功した野心的な小説を除いては、あとは凡て何か日本的なもの、味とか寂とか、さういふものをわが物にすることによつて成功した作品ばかりです。最近文學の社會性や積極性が喧しく論ぜられてゐるにも拘はらず、さういふ點で成功した作品は甚だ乏しいのであります。これはまだわが國に眞の小説の古典主義的傳統がないからであります。「つまりディッケンスやバルザックやドストエフスキーに見られるやうに、自分の持つて生れた根性といふものを全然棄てて小説組立に沒頭する膽汁質」に缺けてゐるのであります。從つて「世に所謂本格小説も、源氏物語以來單に雜多な心境をでつち上げて成り立つて」ゐるのであります。（以上の引用文、いづれも河上徹太郎氏の「古典性について」より）

以上は古典精神といふものを小説の本質的な立場から觀察した議論です。しかし我々が一般に古典といふのは、單に年代的に古い文學の傑作を呼ぶ慣はしになつてゐます。先に述べたやうな古典精神があらうと無からうと、「竹取物語」や「方丈記」は我々の古典と呼ばれてゐます。私は次にさういふ日本古典の特性、つまり先に横光利一氏が諸行無常と言はれたその通有性について述べてみたいとおもひます。それには西洋文學との比較から話した方が判りよいかと思ひます。

私たちが西洋の文學を讀んで何より驚くのは、その精密複雜な思索であります。例へばバルザックは本筋に這入るまでに五十頁の大議論をするし、トルストイの小説に出てくるお百姓などは、朝おはようを云つた序に一議論するといつた調子です。その他どんな大文學者の書いたものを思ひ出してみても、皆何か深い思索的モノログが挿つてゐたり、哲學的な會話が混つたりしてゐます。西洋人といふのは實に知性の發達した國民のやうに思はれます。

ところがわが國の文學には昔から殆ど思索といふものが見當りません。よし議論をするにせよ、多くは卽物的な感想風なもので、決して西洋文學に見るやうな觀念的な思索といふものではありません。間々さういふものが見當らないでもありませんが、西洋文學のそれに比較すると、甚だ貧弱で見劣りがします。これは當然のことでせう。二千年來、唯一人の哲學者も生んでゐないわが國民は、生れつきさういふ觀念的な方面には不得手なのであります。

例へば今、源氏の作者と共にわが國最大の小説家と云はれる西鶴の本を取上げて、その中から手當り次第に思想的な部分を探し出してみますと、

「人間長くみれば朝を知らず。短かくおもへば夕に驚く。されば天地は萬物の逆旅、光陰は百代の過客、浮世は夢幻といふ、時の間の煙死すれば何ぞ、金銀瓦石にはおとれり。黄泉の用には立ちがたし」

（「永代藏」より）

「富貴は惡をかくし貧は恥をあらはすなり。身體時めく人のいへる事は横に車ものいて通し、世を暮しかぬるもののいふ事は人のためになりても是をよしとは聞ず。何に付ても金銀なくては世にすめる甲斐なきことは今更いふまでもなし」

（「町人鑑」巻一より）

大體こんな風であります。西洋の觀念的思想からみると、甚だ複雜性を缺いてゐるやうに思はれます。然しさういふ知性の複雜さは見えませんが、どちらが一つの思想に悟入してゐるかといふことになると、又別問題だとおもひます。例へば「人間長くみれば朝を知らず。短かくおもへば夕に驚く」といふ思想も、西洋人ならばもつと複雜に精密に云ふかも知れません。しかしさうにしても、この思想を體得してゐる點からいへば、こんなに簡單にしか云へなかつた西鶴に及ばぬかも知れません。

アンドレ・ジッドがそのドストエフスキー論の中で、フランス文學の特質を述べてゐるところがあつた、それによるとフランス文學は凡て理づめだといひます。知性は常に感情や本能に打克つてゐるので、心の暗黑地帶といふものがないのだといひます。だから彼等の小説の中には決して論理を無視した飛躍といふものがないと、ジッドはこのことを幾らか殘念さうに語つてゐたやうに覺えてゐます。

ところがわが國の文學は、殆どこれと反對といつて良いかと思ひます。わが國にあつては、常に本能や感情の方が知性より優位にあるといへます。そして知性の手の屆かない心の暗黑地帶へまでも、感情や本能の

力で探つてゐるやうに思はれます。

あまり適當でないかも知れませんが、この間の事情をもつと判りよくするために一つの挿話を引用する事にしませう。何とかいふ或る禪宗の坊さんの話ですが、この坊さんは一を問へば十を答へ、十を問へば百を答へると云つた風の聰明な頭を持つてゐました。彼はあらゆる書物を讀破して意解識想に長じてゐましたが、しかしどうしても道へ入れないのです。そこで今まで集めた本を全部燒棄て、以後は禪のぜの字も考へようとはしませんでした。そしてある閑寂な地に庵を結んで暮してゐましたが、ある日草を刈つてゐる時、そこにある石を除けようとして放り投げると、それが丁度竹藪に中つてカアーンと音がしました。その朗かな響を聞いて、その坊さんはハッと悟ることが出來たさうです。

これは一つの寓話に違ひありません。しかし知性と本能とを並べて、その後者に勝利を與へるところが、いかにも東洋風の解釋だと私は興味深く思ひます。そして日本の古典文學も、西洋文學のやうに意解識想は振廻さないが、或は彼等より本能的に深みに達してゐる所があるのではないかと思つてみたりします。

谷崎潤一郎氏の「倚松庵隨筆」といふ隨筆集の中に、關東と關西との氣候風土の差異を語つて、それが兩地方の住民の性質や趣味や嗜好に及ぼす影響を細かに述べてゐる條がありました。こんなちつぼけな島國にさへさういふ差異が認められるとすれば、西洋と日本の間には、私たちの了解も出來ないやうな距たりがあるに相違ありません。西洋の中でも隣りあつた獨逸とフランスの間では、色々その特性を論じあつてゐることは、向ふの文學者の書いたものの中に屡々あらはれてきてゐます。季候や風土や傳説に培はれてきた一民族の特性といふものは、想像以上に根强いものに違ひありません。

近頃、わが國の現代文學は混亂したといふことを耳にします。又私たちの文學は故郷を失つた文學だとも

云はれてゐます。どこを見廻しても日本的なものなどないと云はれてゐます。成程日本作りの家はビルヂングに變り、日本髷は斷髮に變り、毛筆はペンに變つて、最早私達の周圍には日本的なものなどはなくなつたかも知れません。しかしこの日の光と風と空氣と、それから私たちにはどうすることも出來ない鼻の低さと皮膚の黄色さと、かういふものの中には矢張り祖先以來文學の或る制限があるのではないでせうか。その土地に適した植物が一番榮えます。ところが或る植物は違つた土地に移すと枯れてしまひます。文學についても同じことが云へませう。西洋文學の知性はわが國土でどれだけ榮え得るでせうか。わが國の土壤に最も適した文學は、やはり直觀的な本能の文學ではないでせうか。それは古事記以來のわが國の古典を振返つてみれば判ることです。

あまりに消極的で、あまりに言葉を惜しみすぎるため、日本の古典は、多彩と雄辯な西洋文學の中に混ると、まるで力弱く色褪せて見えるのは當然です。貴い瀨戸物のやうに、日本の古典は自分の艶を消して目立たせないやうにすることこそ、本來の面目のやうに思ひ做されてきたのです。この議論少くして含むところ豐な文學、これはまさに純潔と謙遜の表現と云つてよいかとさへ思はれます。日本文學はそのつつましい、然し銳敏な本能で、西洋の知性文學が到りつかなかつた精神の高みまで達したと云つても、敢て過言ではありますまい。わが古典は決して聲高にはしやべらない。しかしその文字に現した幾層倍のことをその行間に仄めかせてゐるのであります。西洋の文學は言ひたいことを全部文章に直してしまふ。彼等は實際以上に文章の上に感動を誇張するやうにさへ見えます。そしてそのあまりに華麗多彩な表現のため、西洋文學を讀んだあとで日本古典を讀むと、日本文學がつつましく表現してゐるものが色ざめてさへ見えるのであります。

以上、私は日本文學の特性ともいふべきものを述べました。そして特にその長點を拾ひあげてみました。

然し、日本の古典は奥行の深い味とか寂(さび)とかいふものはありますが、何といつても矢張り消極的な誇りは免れません。諸行無常といふのもかういふ感じから出た言葉でせう。生々して生きるといふ感じが薄いのであります。それについて思ひ出すのは、阿部次郎氏の「滯歐雜記」の中で讀んだ一挿話です。阿部次郎氏が歐洲からの歸途船中で蓄音機を聞いてゐましたが、例へばベェトーヴェンの交響樂などを聞いてゐると、知らず〳〵心が鼓舞(エレヴエート)する。生きる喜びが溢れてくる。ところが今度は日本の淨瑠璃や長唄などのレコードをかけて聞いてみると、實にしんみりと心が潤つてくるのだが、西洋音樂のやうに自分の心を向上(エルヘーベン)してくれるものがない。そこで隣に居た一西洋人にその日本の音樂を聞かせてその感想を問ふと、O, Kläglich! と言つたさうです。まことに音樂だけではなく、日本の昔からの文學もこの „Kläglich!" といふ一字に代表されてゐるやうに思はれます。

一體、日本の古典にはいつからかういふ無常感が附き始めたのでせうか。少くともあの雄渾素樸な古事記萬葉の時代には、さういふ感じはないやうに思はれます。東京帝國大學教授久松潛一氏は「新潮」(昭和九年四月號)に「日本古典の精神」といふ論題の下に大和時代文學の性質を述べて居られますが、それによると、「平安文學をたをやめぶりといふに對して、大和文學をますらをぶりと言ふ」のださうで、「もし感情の性質や自然の姿を、雄大なるものと、優美即ちやさしいものと、靜寂即ちさびとかさびしいものとかに分けると、日本文學では、やさしいものと、さびしいものとは比較的に多く、さういふ性質をもつた作品は非常に多いのである。日本文學で美といふものはあの咲きみだれた櫻の花の有するやうな優美が中心をなしてゐる感がある。さうして大和時代文學に於ても優美な感情をうたつた歌が多く、自然にしても雄大なる自然をうたつて居るものが多いのである。この點は大和時代文學の一の特質である。荒波のあれ狂ふ海岸をうたつた歌、

高くそびえる山嶽をうたつた歌、さういふ歌は平安以後の文學には、芭蕉の「荒海や佐渡に横たふ天の川」のやうな作もあるが、多くを見出し得ないのである。」と述べて、萬葉集の中にある柿本人麿の、

あしびきの山河の瀨のなるなべに弓月が嶽に雲たち渡る

といふ歌を引例されてゐるが、實際この歌には張りきつた力強い感情が漲つてゐて、Kläglich なんてところの微塵もない、それこそ我々の心を鼓舞(エレヴエート)するものがあります。その他萬葉集にはかういふ力强い歌がたくさんあることは諸君も夙に御承知のことと存じます。我々の先祖のこの力强い文學がどうして諸行無常感の文學に化したのでありませうか。第一の原因としては佛敎の影響をあげられませう。第二の原因としては——いや、かういふ學者めいたことは止しませう。篤學な諸君の研究の好資料として殘しておきます。

扨て以上で大體日本の古典精神を述べたつもりでありますから、次に項目を變へて「現代文章」に移らうと思ひます。一體、日本の現代文章はどれ位古典の影響を受けてゐるでせうか。これは疑問に思へます。成程、先から述べた通り日本人といふ一民族としての傳統は脈々として引き繼いでゐるでせう。しかし外形的な文章といふものの上では、それほど古典の影響があるやうには思へません。最近ある雜誌に「わが愛讀の日本古典」といふ出題で文壇の諸家に回答を求めてゐるのを見ましたが、いづれも皆申し合せたやうに、萬葉集や源氏物語をあげてゐました。甚だ皮肉な觀察ではありますが、私は果してこれらの諸家が萬葉や源氏を愛讀してゐるのかどうか怪しいと思ふのであります。おそらく源氏物語などを完全に讀んでゐる人は、ほんの小數の文學愛好家や國文の先生位ではないかと思ひます。西鶴などもさうだと思ひます。第一、現代の文章にしか慣れてゐない私たちには、これらの古典は甚だ讀み辛いのであります。鷗外は源氏を指して惡文

と云つたさうですが、あの篤學な鷗外ですら手こずつたほどの難しい文章です。現代の作家たちでそれほど勉強家とも見えない人が、これを愛讀してゐるといふのは少々見榮で云ふのではないでせうか。正宗白鳥氏などは英譯で讀んで始めて源氏物語の面白さが判つたといひます。かうなると源氏の文章よりも書かれてあることが面白いといふことになります。西鶴の文章なども既に亡んだ昔の言葉が多く、極端な省略法などがあつたりして、決して現代文章を讀むやうにスラ〳〵讀めるといふわけには行きません。私一個人の問題として云ひますと、私はあまり日本の古典は讀みません。さういふ古典を苦勞して讀むより、西洋の名著を樂々と讀む方が實益があると思ふからです。

現代の文章を見渡しましても、私はかういふ古典の影響を受けてゐる文章は甚だ稀だと思ひます。むしろ飜譯文學の影響を受けたと思はれる文章が多いのであります。これらの古典は申すに及ばず、おそらく漢文の影響を受けた文章すら、現代では段々消えかけてゐるやうに感じられます。現代で本當に正確に漢文調の文章の書ける人は幸田露伴氏一人位だと、どこかで谷崎潤一郎氏が述べて居られたが、誠にその通りで、まして源氏や西鶴の文章の影響をまざ〳〵と受けてゐるやうな作家は現代では、皆無といつても憚らないのであります。

外國の作家は皆それぞれ自國の偉大な先輩達の影響を非常に多く受けてゐるやうです。羨しいことですがこれには矢張り言語上の相違があるからです。例へば獨逸の現代の作家はゲエテの文章の影響を非常に受けてゐます。それはゲエテの文章が今の獨逸にもちやんと通用してゐるからです。だから獨逸の作家達は現代の文章を讀むのと同じにスラ〳〵とゲエテが讀める。ところがわが國では、文章語と談話語（口語）といふものがあつて、古典は大てい文章語で書かれてゐるので、私たちには親しみ難いのであります。誰か先覺者

の手によつて言文一致といふことがもつと早く唱へられたら、私たちは樂々と古典が讀め、わが國の昔の偉大な作家たちの文章の影響をもつとよく傳へることが出來たでせう。

さういふわけで、現代の文章には外形的には日本古典の文章の影響などは殆ど認められないと思ひます。むしろ先に言つた通り飜譯文章の影響がはびこつてゐるやうに考へられます。文壇でも數年前にフィリップばりの文章が流行しました。又ポオル・モオランなんていふ人の文章に似せた文章も、若い作家の間には新しい文章として隨分はやつたやうです。近頃の若い作家の流行は何といつてもジェイムス・ジョイスとマルセル・プルウストでせう。本講座の第八卷「鑑賞篇」の項目の中に「マルセル・プルウストの文章」「ジェイムス・ジョイスの文章」といふのがあります。いかにこれらの外國作家の文章の影響が大きいかが判ります。しかもそれがオリジナルから受けるのではなくして、殆ど九九パーセントの人は飜譯から受けてゐるのであります。だからこの頃の老人達が言ふやうに、近頃の若い者の文章は廻りくどくてゴタ〳〵してゐてさつぱり判らん、といふ小言が出るやうになる次第です。

まだ飜譯文學が今日ほど盛んにならない一昔前までは、作家達は皆日本古典文章の影響を受けようとしたらしく思はれます。尾崎紅葉などは馬琴の文章を眞似ようとしたさうですし、樋口一葉なども源氏物語を淨書してまでその文章をわが物にしようとしたさうであります。ホトトギス一派の寫生文は昔の俳文を取入れてゐますし、漱石などの文章には漢文の影響が認められます。ところが現代では、さういふ文章のお手本は大かた飜譯の外國作家に頼るやうになつた感じがします。文壇でも時々起る新しい文章上の革命は、いづれも日本古典を基にしたものではなく、外國作家を基にしたものであります。例へば新感覺派運動などいふのは、ポオル・モオランの模倣だと口の悪い人達から言はれました。確かにさうらしい所もあつたのです。最

近は又、新心理主義といふのが流行して、ジェイムス・ジョイスの「ユリシィズ」まがひの文章が隨分若い人たちの間を風靡しました。

決してこれらの模倣が惡いといふのではありません。いや、文章の陳腐さを救ふものは、むしろ突飛すぎる位な新文體の出現でさへあります。かういふ新文體に指嗾されてこそ文章は日々に進展するものです。だからたとへ一時の流行で消えたにしても、その突飛な新文體はそれだけの務めを果したものと言へます。例へば久野豐彥氏、吉行エイスケ氏などはこの名譽ある新文體の犧牲者と言つても差支へないと思ひます。

飜譯文章ではなしに、わが國の作家の文章の影響も隨分大きいものです。作家と言つても昔の人ではなく、言文一致以後の作家であります。これは一番模倣し易いからでもありませう。先づその二古典として志賀直哉氏と谷崎潤一郎氏をあげることが出來ます。そして今の若い作家の文章は、多少なりともこの二作家のいづれかの影響を免れてはゐません。なぜこの二作家が選ばれるかといふと、兩氏の天才に仍ることは勿論ですが、丁度この二作家が對蹠的な文章を持つてゐるからです。これについては小林秀雄氏が巧いことを言つてゐますから、それを引用してみませう。

「……それは兎も角、谷崎氏對志賀氏の文章上の問題は、もう少し一般化することが出來る。つまり、志賀氏の文章から、文章の卽物的性格を抽象し、谷崎氏のから、その觀念的性格を抽象して考へてみれば、一般文章上の永久の對立性があらはれてくる。」(「新潮」昭和八年四月號、同氏の「手帖」より)

この文章上の對立性の問題は、ゲエテとシルレルについても論ぜられたことで、若し諸君がこれについて

思を致されたなら得る所の多い問題だと思ふ。今それを論ずることは紙數が許さないので止めるが、兎も角谷崎氏と志賀氏とは現代の日本文壇に現れたこの對立性の兩チャンピオンと見ることが出來るのである。

　この對立を今少し若い時代に取つてみると、横光利一氏と川端康成氏とがそれだとおもひます。そしてこの頃の若い作家は、谷崎・志賀兩氏よりもむしろ横光・川端兩氏のいづれかから文章上の影響を受けてゐる人が多いやうに思はれます。實際この兩氏の影響と思はれる文章の多いのには驚く位です。おの〳〵自分の性質や嗜好などから判斷してこの兩作家のいづれかに屬してゐるやうに見えます。

　その他獨得の文章を持つてゐる人も少くはありません。泉鏡花氏、十一谷義三郎氏、久保田万太郎、宇野浩二氏などは、いづれも自分自身のユニイクな文章を持つて居られます。そしてこれらの模倣者も亦たくさん數へることが出來ます。

　以上で現代文章の大略を述べました。お讀みの如く現代日本の文章は實に色んなものが交つて混亂してゐます。これを整理しようといふ種々な意見も出ましたが、何しろ文章は生物(いきもの)です。意見通り動くものではありません。例へば今日の獨逸語をゲエテが整理したやうに、誰か大天才が出現してくれるのを待つより他にはありますまい。それも今日のやうに複雜になつては果して可能かどうかも判りません。ただ私はかういふ時代にこそもつと〳〵新しい文章が現れてもいいと思ひます。外面的に何の規範もない今日のやうな文章混亂時代にこそ、新鮮無敵の新文章が現れるべきだと思ひます。

國語の本質と現代文章――久松潜一

一

言語と文章とは甚だ密接な關係にある。文章とは話される場合でなく書かれる場合をさすのであらうが、話される場合もそれが文章を構成するとも言へる。だから、話されるものを筆記すれば、文章となるのである。從つて國家の言語、もしくは民族の言語である國語と、その國の文章とも相卽關係にあるのである。國語の本質がその國の文章と相卽關係にあることも言ふをまたない。たゞ國語の本質は不變な性質を有するに對して文章は時代によつて多少異る。もとよりその國の文章は時代を貫いて變らざるものがあることは明かであるが、なほ時代によつて多少の變化のある事も認めなければならない。日本文章史の上から見て、上代の文章と中古の文章とを比する時、中古の文章と中世の文章とを比する時、それ〴〵異るのである。また現代の文章にしても近世の文章と比する時、種々の點に相違して居る。さうしてその變化してゆく方面を眺めると、上代の文章が漢字によつて記されて居るに對して、中古の文章が假名文である。中世から和漢混淆文が生じてきた。さうして中世邊りから言文一致の文章が生じてきた。かういふ各時代による文章の變遷は何によつて起るかといふことは注目すべき點である。さうして國語の本質が、その文章の變化の上に如何なる關係があるか、もしくは國語の本質が如何なる變化を與へるかといふ點が注目せられる。

思ふに上代・中古・中世・近世・近代・現代と時代の推移に從つて文章も推移するのは文章自體の必然的展開もあらうが、また時代精神の推移もみのがすわけにはゆかない。上代の素樸的なるもの、中古の調和的なるもの、中世の象徴的なるものとがそれ〳〵反映して居る。中世の和漢混淆文を見る時、英雄的な力强さと中古的な優しさとの交錯が見られるのである。日本文章の變遷は日本民族精神の展開を反映して居るのである。從つて現代文章が現代日本の精神と交渉を有し、現代生活と交渉を有することも忘れることは出來ない。「文は人なり」といふ言もあるやうに文は人を離れてあるものではない。ある人の文章はその人格の發露でなければならない。文章は單なる形式ではなく、内容即形式の立場に於て初めて立派な人であり得るのである。これは文章のみならず、國語もまた國民的性格、國民精神の發露であるのと同樣である。國語の本質は國民的性格即ち國民性の發露である所にあり、國語そのものの如何なる點にも國民的性格が見られるのである。

かくて國語の本質は不變なるものであらうが、それが、現代の文章といふ形態に於て如何なる特殊なる表現をなして居るかといふことが注目せられるのである。

二

こゝで國語の本質に就いて一二の點を擧げて、それと現代文章との關係を考へてみたい。第一に國語は音韻の上で母音が必ずそつて居る。これは國語に非常な柔軟性を與へると同時に單調性を與へるのである。

花咲かばたより　よこせ

にしても

Hana sakaba tayori yokose

の如く一字ごとに母音が加はることによつて全體に柔軟性と單調性とが與へられるのである。從つてk音の如きも母音の加はることによつて柔軟性を加へられ、t音の如きも母音の加はる事によつてt音の性質を軟らげられるのである。この點は日本の文章の大きな特質となつて居るのみならず、現代文章の特質ともなるのである。卽ち日本の文章が全體に通じて、優美な性質を有して居ることはこの點から由來して居る。王朝時代の假名文はかうした國語の本質の一面が最もよく現れて居るものであるが、それ以後、漢文脈が入つて和漢混淆文となつたけれども、なほこの日本文章の優美性は失はれてゐない。これは明治以後の文章に於てもこの優美な性質は繼續されて居るのである。そこには漢文脈の外に歐語脈も入つて複雜になつてきたけれども、なほこの母音の多いことからくる優美性は重要な本質となつて居る。この母音の多い事からくる優美性、柔軟性はしかしながら、一方には單調性となる。音がある程度以上に變化性を與へることが出來ない。餘りに飛躍的な音調感を與へることが出來ないやうになるのである。これもまた日本の文章、狹く言へば現代文章に於ても與へられた一の宿命と見るべきである。

第二に國語は膠着語であつて、語彙が單獨にならないで、助動詞その他と結びつき、助詞によつて接續するために、助詞が文の構成の上に大きな位置を占める。助詞が文の構成といふよりは文の情趣を與へるに效果のあることは言ふまでもない。これは韻律的文に於て著しいが、散文に於ても同様である。さうして文の個性はこの助詞の使用によつて、或は簡素率直となり、或は複雜な文章となるのである。源氏物語と枕草子

との文章を比較して見ても明かである。源氏物語の文は助詞を豐富に用ゐて、纖細な心のくま〳〵までも現したやうな文章であるに對して、枕草子が簡潔な感覺を生でさらけ出したやうな文であるのは、この助詞の豐富であると否との相違もあづかつて力ある。「春は曙」といふ冒頭の句にしてもさういふ心の自然の現れであるが、述語なり、助詞なりを省略した形になつて居る。源氏物語の「いづれのおほん時にかありけん」といふ發端とはるかに相違して居る。さうして源氏物語を伊勢物語の文と比較する時、枕草子とは違つた意味で單純であるのはやはり助詞等の省略を行つて「昔男ありけり」といふやうな單純な表現を行つてゐるためである。もとより大鏡の文は如何にも力強い感を與へるが、しかし「ぞかしな」といふやうに助詞を重複して用ゐることによつて却て力强い性質を強めて居るのであるから、この點のみから說明しつくされないが、かういふ點も文の相違を與へる重要な方面であることだけは言へるのである。

この點は現代文章に於ても泉鏡花氏の文章の如きは助詞を省略して、そこに聯想を豐富にして居るのである。かういふ表現は俳文等の手法から來て居る點もあり、素樸といふよりは複雜な表現であるとも言ひ得るのであつて、單純なる素樸な文とは言ひがたいのであるが、とにかく助詞省略といふことが國語の大きな特質であり、それが文章の上に大きな影響を與へて居るのである。

第三に國語は助詞によつて接續されるけれども、なほ語の順序といふことが種々關係がある。卽ち文の構成の上で

主語　述語　修飾語

の三に分ければ、主語が先きにくるか、述語が先きにくるかによつて文章の構成に變化を生ずる。さうし

て主語が初めにきて、述語が後にくるのが常態であるが、反對に述語が前にきて、主語が後にくる場合がある。かういふ主語と述語との位置の移動は、文法的に意味が變化するよりは文章の力の上に變化を與へるのである。たとへば、

春ぞ　きたりし

は主語の次に述語がきて居るが、

きたりし、春は

にすると、主語・述語の位置が反對である。この場合、意味から言へば、殆ど變らないが、語勢が異るのである。從つて文の語勢を强めたり、弱めたりするために主語・述語の位置をかへたりするのである。橘守部が短歌の構成に於て、上實、中實、下實の三種に分けて、上實は實語（文の上から言へば主語に當る）が上にくるのであり、中實は實語が中にくるのであり、下實は實語が下にくるのであるが、萬葉集は上實が多く、古今集は中實が多く、新古今は下實が多いとして、それ〴〵の歌風の特質をといて居るのである。これは歌であるが、文章に於ても、主語・述語の位置によつてその文態が異つてくるのである。

　この主語・述語の位置の變化といふことが、國語に於ては特殊の意味をもつてくる點とともに、國語では主語の省略といふことが更に注目される。外國語では主語の省略といふことは殆ど宥されないが、國語では極めて多いのである。平安時代の文章の難解なのは、一はこの主語の省略が餘りに甚しいためである。かういふ點は平安朝の文章のみならず現代文章に於ても見られる所である。殊に對話に於ては「行くか」と言つただけ

で、すでに相手に意志を傳へるには十分である。かういふ主語が省略されることがむしろ普通であるのは、省略されるといふよりは、言語が國語では重要でないといふことも言へるほどである。かういふ主語の省略されることは思想的にいへば、「我」をすてるといふことになるとも言へるが、また一面から言へば、國語が論理的でなく、直覺的性質が多いことを示すとも言へる。この國語が論理的でなく、直覺的、暗示的であることは、主語の省略といふ點のみでなく、種々の方面から説明される。たとへば國語の語彙を見ても極めて論理的には説明されにくい語が多い。幽玄とか「さび」といふ語にしてもさうであり、「もののあはれ」といふ語にしても論理的に説明しようとすると、なか／＼容易ではないのである。「いみじ」とか「あはれ」といふ語がもつ多面的な性質はやはり、論理的な語彙でなく、直觀的性質を示すものである。これは單に語彙のみでなく、文章の構成の上からも言はれる所であつて、前の主語省略の點もその一例であるが、源氏物語の文章を極めて難解なりとするのは、やはり全體として物理的な構成が尠いといふことにもなるのである。

かういふ點は國民性に於ける直觀的な性質と同樣であつて、こゝにも國民性と國語との關係は見られるのであり、また日本の文章の全體を貫く特性ともなるのである。この他擧げ來れば國語の本質としては極めて種々の問題があるのであつて、こゝで擧げつくすことは不可能であるが、以上の如き種々の點だけを見ても、國語の本質の一面は知られるであらう。國語も言語である以上、言語全體に普遍な性質もあらうが、それが國語となつて居るのは、この特殊な性質の上に制約せられて居ることを示すものである。

三

以上國語に於ける二三の特質を擧げた上で、現代文章の一二を擧げてこれを説明して見たい。現代といふ

意味を廣くとつて、明治の文章をも含めていふと、露伴氏の「風流佛」をとつて見る。

勇猛精進潔齋怠らず、南無歸命頂禮と眞心を凝し肝膽を碎きて三拜一鑿九拜一刀、刻み出せし木像あり難や三十二相圓滿の當體卽佛御利益疑なしと腥き和尙樣語られしが、さりとは淺い詮索

この文章を國語の特質の上から解剖すれば、和文脈よりも漢文派が多いことは事實であるが、しかし嚴正な漢文脈でなくして、和文脈殊に口語的な性質が加はつて居ることに氣づく。「さりとは淺い詮索」の如きそれである。この點明治初期の「佳人之奇遇」等の漢文直譯流から和文脈が加へられ、口語文脈が加へられてきたことが知られる。而も口語文脈になりきらない點が多いのはこの時代の文章の屢〻見る所であつて、紅葉の文章にしても同樣である。さうしてこの文章を見ても助詞や動詞を省略して文を簡潔にし、聯想の力をかりようとする點が見られる。「刻み出せし木像あり難や」の如き「さりとは淺い詮索」の如きそれである。かういふ點は、紅葉の「二人比丘尼色懺悔」の

蕭寂はそも如何ならん。片山里の時雨あと晨より夕まで昨日も今日も凩の如く。あるほどの木々の葉一峯の松のみ殘して大方吹落しぬれば。山は面瘦せ衰へ、森は骨立ちて凄まじ

の如きに於て一層甚しい。これは鏡花氏の文章等に於ても著しいのである。

あゝ七年の昔を今に、君が口紅流れしあたり、凪も見寄せに、おくれ毛をはら〳〵と水が戰ぐと、沈んだ紫蝶の影も浮いて、青く澄むまで月が霽れた。（日本橋）

の如き、口語文脈が主になつては居るが、極度に語を省略して聯想にうつたへて居る。そこに散亂する火花の美しさもあるのである。かういふ傾向は自然主義以後、口語文が確立した後にも種々の意味に於て見られるものであつて、國語の本質が自ら導いた結果であらう。即ちかういふ文脈は文章の歴史から言へば、俳文やさかのぼれば謠曲にも見られるが、また道行文にも見られ、更に枕草子等にもさかのぼり得るのであり、他の方面から言へば、日本の韻律文の性質であるとも言へるのである。

かゝる出來るだけ語を省略した文の系統に對して、一方には出來るだけ語彙を重複させ、助詞を豐富に用ゐて、ねばり氣のある文章が一方に見られる。もとより露伴氏にしても次の文の如きは、多少さういふ傾向に近い。

元氣よかりし雲雀の聲、入り相の鐘に收まりて、春の日の暮れ方しづかに、柳の蔭より段々暗うなりゆけば、やがては小流れの傍の白躑躅ばかりを染め拔いて、地の塵は見せぬほどの月の光柔らかに世界をしめ（一口劍）

しかしなほ露伴氏の文章は力の文章であつて、纖細な文を本領としないだけに、さういふしみ入るやうな文は尠いのである。その點から言つて二葉亭四迷の文章や、森鷗外や、樋口一葉の文章などは、それ〳〵異つ

た意味で細い味がある。四迷の細かさは寫實的な意味の細かさであり、鷗外の「舞姬」等の細かさは情趣の方面の纖細さからきて居るが、文章の構成の上にもそれが現れて居る。一葉のはやはり女性的な細かい情趣が自然に纖細な文を作つて居ると見るべきであらうか。

赤蜻蛉田圃に亂るれば橫堀に鶉なく頃も近づきぬ（たけくらべ）

といふ文を見ても、極めて纖細な情趣がたゞよふのを見るのであるが、その纖細な情趣を與へる理由を見ると、母音を豐富に用ゐた事、m音やn音を多く用ゐたことも、その理由であらうが、「亂るれば」「近づきぬ」等に於ける助動詞等の纖細な用ゐ方もその理由をなすであらう。鷗外の「舞姬」をよみ、「卽興詩人」をよむ時、いかにも細かい感じを與へられるのもかうした國語の特質が用ゐられてゐることを見出し得る。

さうして自然主義文學の勃興した以後の文章（嚴密に言へば現代の文章はそれ以後をさすべきであらう）は明治時代の文章に比して口語文脈が一層完成され、所謂美文といふものがなくなつて、眞實なる表現を主とするに至つた結果、文章にも特殊の技巧、技巧のための技巧は尠くなつたやうであるが、なほ文章はそれぐの個性によつて、獨自の文體を有し、獨自の色調を有して居る。或は直截な文章もあり、纖細な文章もある。流麗なる文章もあれば、結屈なる文章もある。さうしてその文章の個性こそは、その文章のもつ內容情調の個性であり、作者・筆者の個性でもあるのである。たとへば菊池寬氏の文章に心をひかれるのは直截にして明快な文體にある。十一谷氏の文章に心ひかれるのはその語の一々にこもるかそかな情趣によつてである。谷崎潤一郎氏の「盲目物語」等をよんで先づ心ひかれるのはその文章の味ひである。古典的なるものと現代的なるものとのいみじき調和による文體にあるのである。志賀直哉氏の文章の端整な文は、菊池氏の

文とは異つた意味で直截な中にむだがない。

さうして現代の文章を見てその個性によるそれ〴〵の相違に驚くとともに、而もなほそこに現代文としての共通した點もみとめ得る。いかに變化あるやうに見えても、自然主義以後の文章をそれ以前の文章と比すれば一見分るやうに、やはりその時代として特殊な共通點があることもみのがせない。而もその現代文章を仔細に味ふ時やはり上述した國語の本質が何等かの點に於て認められる。國語によつてかゝれた文章のそれは共通するものであるのである。

かくの如くして現代の文章を見て、その個性によるそれ〴〵の相違を見、その現代としての獨自の文體に注目されつゝなほ國語の本質と結びついて、その限界に於て種々の新しい文體の創造、新しい表現が行はれて居ることを見るのである。私どもは現代の一の文章を見ても、そこにその作者の個性や人格や、そのかゝれた時代の特質を藏して居り、更に國語の本質と結びついて居ることに限りなき興味を感ずるのである。

☆散文と詩

散文の精神——横光利一

優れた散文の背後にはつねに强力な實證精神が君臨してゐる。詠嘆的な文章が影をひそめて、强靱で的確な文章が思想のささへを受けて組立てられ、讀む者をしていささかも曖昧を感じさせるところがない。フランスの散文藝術を完璧無類の純粹な形式にまで引き上げたフロオベエルは、將來の散文體に關する大意を次ぎのやうに述べてゐる。

——私の考による文體、いつか實現されるだらうところの文體——十年のうちに、或は十代のあひだに！それは、詩それ自身のやうに韻律的に、科學の言語のやうに正確であらう。そしてヴァイオリンの如きうねりと焔のやうな羽毛とをもつであらう。順風に吹かれつゝ動く獨木舟の如くに、思想が滑らかな表面をさ迷ふ時に、蘭截刀（ランセット）の尖端のやうに、觀念に突き入る文體がそれであらう。散文はたゞ昨日うまれた許りのものである。詩は特に古代文學の形式である。凡ゆる可能的な韻律上の結合はすでに爲された。散文のそれは、これから爲さるべきである。——

果して今日の散文がフロオベエルの意嚮どほりになつてゐるかどうか？　それは爰ではしばらく各人各樣の見解に俟つとしよう。とにかく散文は散文固有の法則にしたがつて、近代文學の最もいちじるしい代表的形式の王座に位置してゐることは、何人も首肯し得る事實である。洋の東西を問はず、近代文學史の貴重な

何頁かには、散文がその幾多の使徒たちの惡戰苦鬪によつて、洗練し醇化され、能く今日の發達を見たのだと記してある。かかる爲至上な見方にも、勿論、誤謬のあらう筈がないが、もつと散文そのものの性格を闡明する上からは、印刷術の機械的方法にその原理をもとむるのが、わたくしには正當のやうに思はれる。これは近代文學の形式が修辭學からしだいに離れて專ら思想觀念を重要視してきた徑路にも、十分にうかがはれることであらう。この理をアランは次ぎのやうにのべてゐる――

何故なら散文の特性は、それが對象を表現するにあたつて、先づ第一に印刷された紙の上に、對象と全然類似なき形式を以てするといふ事實である。このあくまで抽象的な方法をあるがままに認めるとき、そこからすぐさまこの藝術に關する一つの重要な規則を引出すことが出來る。卽ち散文はつねに注意力を部分的要素から引きはなして、全體の上に導かんとする傾向をもつ。だから勢ひここに於ては、日常語と普通の組立てとが藝術家の材料となるのである。そして常にその目的は、結合された語の連續によつて、思想と呼ばれるところのものをつくり出すことに存する。思想とは原因から結果へ、方法から目的へ、實體から偶有性への如き抽象的にして說明的な諸關係を意味する。さてこの部分を全體に從屬せしめ、眞の關係にしたがつて、要素より要素へと、事物をふたたび組立てる思想の動きは、詩や雄辯に於ては、しばしば抑揚や律動によつて置きかへられ、そのために語は外部的方則によつて、相接近せしめられ、またかく相隣ることによつてその意味を明かにすることになる。ここで言つておかねばならない――思想の絆のみが散文の支へであり、また單にふたたび組立てる場合にせよ、或は强烈な心像（イマアジュ）を喚びおこし、それを支へ、讀者を動かし喜ばさうとする場合にせよ、散文が目的に到達するのはつねにこの道によつてである。かくて散文固有の方法は、巧みにも分析と呼びなされたところのものである。

しかしもう一度この問題はあともどりして考へらるべきものであらう。アランが旨となす主張のその根柢的な原理は、音標文字の性質から割り出されたものであつて、即ち、記號は少數の文字にかぎられ、その集りと排列によつて、語が形成される。故に孤立せる要素は何物をも表さない。一つの要素は他のものを變化せしむることなく、構成分子はあたかも物理學者の原子の如く、不變のままに止まることもまた注意すべきである、と云ふ。そして散文は音讀せらるべきものではなくして、目讀せらるべきものであつて、これは言語そのものの構造にもとづく。何故なら、ひとが對象を表現するのは何時も、適當に結合された語の連續によつてゞあり、ものを書く藝術は語そのものよりも、むしろその集りから力を得るものであるから。けれどもかう云ふアランの言語學からの立論からすれば、われわれの用ふる文字は自づと異つた方向にその効果を示すことになるのではないか？ 云ふまでもなく、われわれの國語は假名と漢字とによつて成りたつてゐる。いはゆる物理學者の原子の役目をはたす文字が――孤立せる要素たる文字が、漢字の場合は一字によつて能くその意味を表はすことになる。文字、文章の構成から、勢ひその發想法にも、われわれ東洋人と西洋人との間には、大きな橋がかかつてゐる。けれども、この問題は本論の主題をかたちづくるものではなく、單なる傍題の役目を果すものであるから、凡そこの散文論の趣旨からは輕視さるべきが至當であらう。但し、ここに一言つけ加へて措かなければならないのは、わが國の近代の文章のながれの大勢が、リツン・ランゲイヂではなく、スポオクン・ランゲイヂに移りつつあることだ。これこそ實に暗默のうちに散文そのものの性格を物語るものであつて、修辭學の方則が散文固有の力に――思想の絆にとつて代はられた事をしめすのではないか。かうなると、わたくしの理想とするわが國の文章が、音讀して意味の通じるといふ點に訓化されつゝあるのは欣ばしい現象であるが、さうなるとアラン流の散文の定義とは全く似ても似つかぬものになつてし

まふ。私はここでゆくりなくも心にうかんだ、短歌の推移から、それに連れて發達した草假名のことに就いて――文字の文化について、若干の考察をものしたいのであるが、頁の都合上ざんねんながら割愛する――そして東西の文字の相違からくる避くべからざる散文論の壁に衝きあたつた。わたくしは方向をかへて歩き出さねばならぬ。言語唯物論だけでは理解出來ぬ面がはつきりしたから、散文の二手段たる思想と物語との問題に移らう。解るものしか解らないわれわれの知性の限界を、つぶさに知つたからには、早速それを實踐するのが一般に通じる道と思ふから。

アランは云ふ、散文の二手段は思想と物語であると。諸々の物象がしつかと立ち、感情が形をなすのはこれによつてである。描寫は支へられてゐなければならない。思想を伴はぬ風景や家屋をつくらぬことが、また感情や行爲に過度の造作を背負はさぬことと共に、小説家の技量なのだ。この意味から、バルザックの描寫はいろいろなものを約束するが、無闇に空約束するやうなことはない。彼の術である準備的描寫に關して先づ注意しなければならぬのは、そのあらゆる部分が明敏な判斷によつて結ばれてゐることである。散文といふものゝ組立てを彼こそ最も代表的に示してゐる。詩の場合は律動によつてわれわれを捉へられるから、ただものを並置するだけで、相當描寫の效果があがるが、それに反してバルザックの作品では、思想が到るところに手がかりを求めるのだといつてもよい。だから散文における描寫はあらゆる部分において、精確な知識でなければならない。それで判斷が一つの部分を他に結びつけるのである。――散文の全組織は先づ思想によつて保たれる。かうして動きやまぬもろもろの心像も一つの中心の周りに引きとめられ、連れかへられるのだ。この理から散文の實體となり實質となるものが思想だと云ふことは明瞭だ。若しこれに承服できぬ者があるなら、それは思想といふものを除りに抽象的な公式と解釋してゐるからだ。それに、バルザック

やスタンダアルがアランソンやヴェリエエルのごとき都會が如何なるものであるかを、地理學者が一人としてくはだて及ばなかつた程に理解してゐたことは飽くまでも眞實である。

　これらの描寫について一言注意して措かなければならないのは、想像力が最初のうちは何等活動する餘地をもたないのである。描寫はやゝ抽象的に過ぎるやうに思はれ、眼にとまるのは判斷のみである。もつと後になつて物語になつてから初めて事物が現れてくる。しかもそれは陳べ立てられた見世物のやうにではなく、あたかもその場に驅けつけて來るやうに、行爲する人々の周りにあらはれ且つ消えるのである。そこではじめて心像（イマアジュ）が生活を帶びてくる、しかもそれは一瞬の間である行爲がわれわれを連去つてしまふから。それから讀み方を心得ぬ連中にはどういふ事になるかを考へてみるがよい。先づ描寫はひややかに感ぜられる、彼等は行爲を豫見することを知らないから。次に行爲は物語のところでは事實さうなのだが、彼等にはむき出しのやうに思はれる、彼等は十分に描寫のあとを踏んで來なかつたから。これを、要するに感情は行爲から生じ、しかしまた外界の事物をも必要とするものであるから、ここに再び散文の法則を見出すことになる。その法則にしたがへば、迂回と歩みかへしを經て、すべてのものが同時に出會ふやうでなければならない――。

かうしたアランの説に對して、曾て谷川徹三氏は次ぎのやうな妥當な贊辭を吐かれてゐる――

　アランは別に珍しいことをいつてゐるのではない。極めて穩當な意見を穩當にかたつてゐる。しかもその穩當は長年蓄積した知識と知慧とのまじりけのない結晶體で、それに適度の光線があたるたびにわれわれは閃光に眼を射られる。まじりけのない結晶體がそのやうに穩當なものとなつたといふことは、アランの大きさを――その資質と教養との深さと廣さとを示すものなのである。それに、かつて文體がないといはれたり、文章がつたないといはれたりしてゐたスタンダアルやバルザックが、散文作家としての正統とせられるに至

つたのは、主としてアランの力であつたらしいから、さうして見ると、その穩當はますます奧深いものになる。とにかく私はアランによつて、私のいままで漠然と感じてゐたことに――たとへば詩的なリズムをもつた文章が鼻についたり、正宗氏のやうな自ら文章にかまはないといふ人の文章が、かへつて魅力をもつてゐたりすることに、至當な根據のあつたことをはつきり知らされた。

　穩當なアランの說を穩當に谷川氏は吟味してゐる。しかも氏も亦、奧深い資質と敎養の深さと廣さとをわれわれに示してゐる。散文家の文章が極めて裝飾的衣裳を脫して、詩や雄辯と絕緣するのが却てその美德にあたるのは、われわれの注意を十分に喚起する。アランは詩と物語との相異を次ぎのやうに解明してゐる。

　卽ち、詩において誘ひゆくものは感情である。故に詩における物語の過去はわれわれにとつても過去であり、未來は未來なのである。物語においては讀者も書く人もともに單なる傍觀者にすぎない。物語の形式、それは過ぎさつた時である。そしてわれわれを全然束縛することなく、またわれわれの働きなしに、ただもののそのものに屬する繼起の單純性によつて、物語はいはば距つてをり、遠ざかつてゐる。その故に物語を支配するものは宿命的な觀念ではなくて、寧ろ完了せる、最早や如何ともなし難きものの觀念である。（中略）純粹な物語においては、小事件も大事件も、幸福も不幸もすべて平等である。そこから一つの靜觀的な平靜さが由來し、またそれは一つの過去であつて、その諸歸結は最早や何人によつても試みられないといふ觀念の下に、同時に多くの事物が眼に浮ぶのである。あらゆる詩、あらゆる雄辯からかくも距つたこの動きから、一つの力、諸ろの心像の平等性、世界の外なる位置が結果する。だから物語の單純性には一種讀者の威嚴ともいふべきものが對應する。これこそ疑なく聖書の文體の祕密である。ただあらゆる現し身の威嚴ははかなきものなるが故に、これを模倣するのは餘程危險といはねばならぬ。

曾てわたくしも「詩と小說」に對する若干の考察を發表したことがある。論理の展開や思辯の方法には隨分いひたりない缺點もあるが、全然無意味なことでもなからうから、以下その一部分を舊態のままここに揭載してみる。

ポオル・ヴァレリの「ダビンチ方法論序說」を讀んで、お前はかういふ男を知らぬかとヴァレリにいはれてから、凡そ二年になる。しかし、もうよい。あれはああいふ一人の男だと漸くこの頃思へるやうになつた。それにしても二年の間ヴァレリは私を神出鬼沒な方法をもつて惱ました。その前にはマルクスがあつた。彼はおよそ私の文學的生涯の半世を虐めに虐めた。私の十九の時から、三十一まで、十二年間マルクスは私の頭から離れたことがなかつた。それが漸くはなれたと思ふとヴァレリだ。此のごろの私のたのしみはよい詩を讀むことだが、なかなか詩はみつからない。一つのよい詩を見つけるのには百のつまらぬ詩にぶつつかる。しかし、詩といふものは、それが詩であるからよいといふのではない。その詩に潛んでゐる長いそれまでの生活の匂ひがよいのである。優れた詩人といはれてゐる人々の詩集をわたくしは多くよんで來てみたが、それらの優れた詩人の詩集のなかで、此の詩はと思はれて卷を措いてしばらく樂しみに顏をほてらしてゐられるのは、たまに一つあるかなしだ。他はみな自分の汚なさを歌つてゐるばかりで、此の汚なさがあるために此のたつた一つの美しさが出たのであらうと思はれるほどに美しさは稀である。そこへ行くとヴァレリは心の汚なさも美しさも狙はない。彼の恐るべき資質は心の美しさと汚なさとを計るばかりを狙ふのだ。つまり彼は法則の權化である。かういふ人物はわれわれには一時は手も足も出ない鬼人と等しく見えるものだが、なに、別にそんなに思はなくともよいのである。それはさういふ一人の人物だと思ふところにそこから小說が始まるのだ。詩と小說との相違はそこにある。だから小說家といふものは藝術家であるよりはない方がよ

い。偉大なものは必ず俗化すると云つたアンドレ・ジッドの喝破はここからも一度かんがへてみなければならぬと思ふ。——私たちにとつてマルクスの恐るべきはマルクスそれ自身ではない。マルクスを圍む凡俗がおそるべき標的なのだ。思想とは凡俗の頭腦に食ひこんで彼らを殺してゐる悪をいふのだ。私たちは思想と闘つてきたのか、現實と闘つて來たのであらうか。考へれば同じく現實も思想も現實には相違ないであらうが、それでも思想は現實そのものとは異つた新しい現實である。作家、ことに近來の作家の困難は、思想と現實とのこの不可解な實物の混合が、自身の頭のどの部分にむかつて攻めたてて來てゐるかを見きはめることにあつた。

散文といふものの組立てにおいて、その骨格の役目をするのが思想であることは、既にアランもいつてゐる。思想といつても、散文の場合にあつては、それは「抽象的な形式」として解釋すべきものではない。だから、いまから思ふと甚に引用したわたくしの「詩と小説」の小論も、最後の思想と現實とのあの區別は、ここで訂正さるべきである。カントがすでに說いてゐるがごとく、經驗的意識の實在主義と認識論上の觀念主義とは、互に一致するものなのである。殊に作家の散文組立ての場合における思想の位置は、物に依存する思想であるから、抽象をさけ具體につくことは、作家の第一義的な要件としなければならぬ。アランはそのことに就いて次ぎのやうに濕言をもつて異端邪說をただしてゐる——

內的生活に關する甚しき誤謬がある。教養ある人士にして、十分消化しきらぬ哲學を奉ずるところから、思想、回想、感情などの內的生活は、感官の働くことなくして、自ら發展するものと信じ込んでゐるものが多いのである。彼等はあたかもデカルトが欲したやうに、自ら思惟するところを知らんがために、自ら感ずることをなほよく味はんがために、眼を閉ぢ、耳に栓をするかもしれぬ。しかし、かかる狀態をつづけるた

めには――しかも諸ろの情緒が鳴を鎭めるほんの短時間においてすら――强力な判斷力がなくてはかなはぬことである。(中略)われわれの思想は外界に對する現在の知覺によつてのみ支へられる。それがなければわれわれは箇々の語にもどされてしまふ。思想は平凡で貧弱になる。思想なき感情はどうかと云ふに、それは身體の狀態に屬する混亂した知識に退歩する。だからこの種の思想がヒポコンデリア患者を生むのである。要するに、思想によつてのみ初めて感情があり、そしてわれわれは外物について思考するものである。内的生活――それはむしろ個體的なる思想と呼ばるべきであらうが――は故に、世界に對する一つの觀點と、開かれたる窓とを豫想する。かかる觀照によつて、回想はめざめ、感情は咲き誇る。それ故に夢想の趣味は自然の愛と切離せないことがわかるのである。戀する者たちは、この點において謬ることはない。外界の事物を、萎びた一輪の花をさへあれまでに尊重するのであるから。ところが作家はしばしば謬る、そして月並に墮してしまふ。何故といふに、言葉といふものは、それだけを取りあげると、決して豐かになりゆくものではなく、反對に貧しくなるものであるから。感情や行爲の支へとして、見たこともない國を選ぶのは、驅け出しの陷りやすい誤謬の一つである。外界がなくなれば、すべてのものが力弱く、脆くなつてしまふからである。

以上の拔萃によつても、アランその人の思想がカントやコントの影響を受けて、極めて實證的な一面を有することが明瞭だ。散文における、思想とか觀念とかの位相は、大體アランのいままでの說で要をつくしてゐると思ふ。しかもこの重要な問題をもつとはつきりさせるために、私はここにゲエテを引き合ひに出さう。何故なら、彼ほど思想とか觀念とか哲學とか論證とかいふ類のものを嫌つた者もすくない。しかもわれわれに他の孰れの作家よりもしたしみ易い、高く深く廣い思想・觀念・哲學を示した者はすくないから。ゲエテ

はエッケルマンに次ぎのやうに語つてゐる。

「觀念だつて」と、ゲエテは云つた。「そんなものは知らない。タッソオの生活があり、私自身の生活があつた。それぞれ特色のあるこの二つの奇異な人物を混合して、私の心中にタッソオの姿が生じたのだ。タッソオに散文的對比として、アントニオを配した。このモデルも私は持つてゐた。その他の宮廷や生活や戀愛等の關係では結局、ワイマルもフェララも變りはなかつた。だから、私の描寫を、私の骨肉だと云つてよからう。」

「獨逸人はたしかに變り物だ。深い思想と觀念を到る所に探し、到る處へ入れ、人生をそれで無暗に重苦しくしてゐる。印象にひたつたり、樂しんだり、感動させられたり、奮起させられたり、更に敎はつたり、偉大なものへ煽動され、鼓舞されたりするだけの勇氣をだしたら何うだ。抽象的な思想と觀念でなければ、一切無駄だなぞと考へてはならぬ。」

「詩人として抽象的なものを具體化しようとするのは、私の流儀ではなかつた。私は內心に印象を受けた、もつとも、强い想像力が私に提供するかぎりの感覺的な、樂天的な、氣持のいい種々雜多な印象を。そして私は詩人として、さういふ直觀と印象とを心中で藝術的に完成し琢磨し、潑溂とした描寫によつて他人が私の描寫を讀んだり聽いたりする際に、私と同じやうな印象を受けるやうに表現しようとしたにすぎない。」

「しかし私が詩人として何等かの觀念を描き出さうとすると、明確な統一があり、統一のあることが一見してわかるやうな小さい詩のなかでである。例へば『動物の變態』や『植物の變態』や『遺言』のやうなものだ。私が自覺して、一貫した觀念を表現しようとした唯一の大作は『親和力』だらう。そのためにあの小說は理解しやすくはなかつた。が、そのためによくなつたとは云はない。むしろ、文學的作品は、不可測であればある程、悟性で理解し難ければ難い程、いいものだと思つてゐる。」

如何にも穩當な意見であるが、この穩當さはその資質と教養との深さ廣さを示す偉大な穩當さだ。ヴァレリはゲエテを指して、「現實的なものが觀念を賢明にし、精神的なものが行爲を高潔にした、理解力と創造力との怪物である」と云つてゐる。思想や觀念に關するゲエテの意見は全く正しい。けれども彼は飽くまで、十八世紀末期のワイマアルの宮廷詩人である。十九世紀に偉大な發展をしめした散文、就中小說の精神は、地下のゲエテを屹度脅かすに違ひない。アランは小說は自由意志の詩であると云つてゐるが、散文は詩のアプリオリである律動と形式との束縛を脫し、作者の選擇とか想像とか判斷とかいふ諸能力が、その世界では否應なしに活躍せざるを得ないのだ。從つてアランが次ぎのやうに云ふのは、散文に關するかぎりその根本原理の指摘であると思ふ。

「自然の美を寫すためには、精密なる描寫をもつて事物に置換へることが必要である。さればとて、たとへ描寫がデッサンに迫るほどのものであるやうな場合にせよ、作家は決してたゞ單に描寫そのものにのみ賴つてはならないと思ふ。しかも元來描寫は決してデッサンに迫り得るものではない。如何なる讀者といへども、作者によつて示されたものを、外界の事物に對すると同樣に、ぢつと見詰める力はないものである。われわれの想像力なるものは、何か外界の事物に制限されぬ限り、ちやうど夢や夢想において見られるやうに、われわれを一つの粗畫（エスキス）から他の粗畫へと彷はせるものである。そして誰もが知るやうに、殆ど何時の場合でも、形をなすかなさぬうちに心像は崩壞し消去つてしまふ。最も强力な精神といへども、これらの諸ろの心像の間に連絡をつけることは困難であらう。そんなものを追求して居れば、精神は朦朧となり、やがて退屈するのみである。うまく行つたところで、そんな取止めなき空想の戲れはせいぜい讀者をして、作者が描寫したものと緣もゆかりもない夢想に陷らせるくらゐのことだ。長々しい描寫が何時の際にも危險だといふのはこ

の故である。（中略）優れた作品は、散文の讀者に自ら具はる思想の歩みかへしによつて、描寫を支へるのである。」

かうしたアランの名論から推して、直ぐわれわれに眼立つのはあのゾラの『實驗小說』の誤謬である。描寫のための描寫が如何に散文の方法として失敗であるかと云ふ好箇の見本が、ゾラに於て著しく眼立つて見える。彼のその缺點を遺憾なく實證する代表的な愚論は、彼のスタンダアル論にうかがはれる。ゾラにはスタンダアルの肉體の方面を忘れて、魂の解剖に專念するのが氣にくはなかつた。魂の描寫をやらうとして、その魂が感覺と環境に結びついてゐるのを忘れること、卽ち、「空虛の中で魂だけを動かせて」ゐること、それは「心理的機械であつて、人生の相ではない」といふこと。彼はスタンダアルの『赤と黑』の中から左の一例を引いて自說を力說する――

『赤と黑』の中に有名な挿話がある。或る樹の枝が黑く繁り合つた蔭で、ジュリアンがレエナル夫人の傍に腰を下ろし、そして夫人がデルヴィル夫人と話してゐる間に、その手を握らうとする一場面である。この場面は大きな力から出た小さな一默劇である。そしてスタンダアルはこの時の二人の人物の心理狀態を驚嘆すべき程巧みに描き出してゐる。然るにその環境の事はたゞの一語も描かれてゐない。讀者たる吾々は唯周圍が暗いといふ一事だけで、その事件を何處へ持つて行かうと、どのやうなコンディションの下へ置かうと、結局同じ場面を見られる譯である。

このゾラの說明は意味ふかい面白いものであるが、スタンダアルの天才を理解するには彼の精神は狹少すぎた。事物の皮相を飜譯するに過ぎぬゾラの繪畫的手法は、スタンダアルの分析的手法を理解するに到らなかつた。

アランは散文、就中小説的作品は、描寫を窮極の目的となすや否や直ちにその生命は失はれてしまふと云つてゐる。そしてバルザックやスタンダアルの散文の全組織を次ぎのやうに說明する――

「注意しておく價値があることと思ふが、これらの描寫においては、想像力は最初のうちは何等活動する餘地を持たないのである。描寫はやや抽象的に過ぎるやうに思はれ、眼にとまるのは判斷のみである。もつと後になつて、物語になつてから初めて事物が現れてくる。しかもそれはならべ立てられて、見世物のやうにではなく、あたかもその場に驅けつけてくるやうに、行爲する人の周りに現れ且つ消えるのである。そこではじめて心像が生氣を帶びてくる。」

× × × ×

紙數の都合上、私はここで擱筆しなければならない。ただ最後に一言附け加へて措かねばならないのは、散文の精神とは、「自然と人間と機械」との交涉影響から結果された近代的精神であると云ふことである。

散文の構成——阿部知二

一　散文の構成の意味

この與へられた題目は、まづその「散文の構成」といふ言葉の意味から考へてゆくことを必要とする。まづ、「散文」であるが、それは非常に廣い範圍をもつてゐる。科學的な論文、歴史の記述、新聞記事、なども散文である。一方、文學的な散文として、小説、戲曲、隨筆、文學的論文などがある。安全に定義しうることは、ただ、韻文に對する一形式の文章といふほかはない。韻律の法則に依らない文章ならば散文である。この點からいへば、科學論文も新聞記事も藝術的な小説も共通點をもつてゐるといへる。すなはち、詩が本質的要素についていへば、情緒を直接に表出して感動をあたへることに存してゐるのに反し、これらの散文は、常に何等かの論理の脈絡をもつてゐることを要件としてゐる。今ここでは、主として藝術的な効果を目的とする散文を取扱ふつもりであるが、とにかくいづれの散文も、詩と異るところは、單に韻律の問題だけではなく、何かの前後左右への脈絡の上につくりあげられたといふ點である。これが散文の構成を考へる第一の出發點である。

といへばもちろん詩である。ここでは論理的な因果關係などに立ち入る必要はない。「閑さ」、「岩」、「しみ入る」、「蟬の聲」などの形容詞、名詞、動詞などが、それぞれ直觀的に、ある感銘を讀者に投げつけるのである。もつと極端になれば、何等の連絡なしに單語をいくつか並べても詩は成り立つ。勿論、それらの單語が集り合つて一つの雰圍氣をつくりあげるといふことについていへば、そこにも構成は何等かの意味で存在するが、それは、一語々々の感動力、または言葉そのもののリズム、などが占めるところの位置からみれば、やや副次的なものとしか考へられない。これと反對に、散文は、必ずしも一語々々が藝術的な創造になつてゐなくてもよく、それらの言葉のつながりが韻律化されてゐなくてもいい。否、特殊な詩的散文をのぞいては、さういふものを持つてゐるものは少い。それを持たぬことは決して散文に於ける致命的な缺陷とはならない。否偉大な散文は時としてそれを持たぬ人々の手によつて完成される。バルザックを散文の大家といふ時に、人々はかかることを充分理解し得るにちがひない。

前の芭蕉の句にくらべて、同じやうにしづかさを書いた散文を例にとつてみよう。

彼は眠ることが出來なくなつた。

最初には、時計の音がやかましく耳についた。

彼は枕時計も柱時計も、二つともとめてしまつた。全く、彼等の今の生活には、時計は何の用もないただやかましいだけのものにしか過ぎなかつた。それでも、彼の妻は、毎朝起きると、いい加減な時間にして

時計の振子を動かした。彼の女はせめて家の中に時計の音ぐらゐでもして居なければ、心もとない、あまり淋しい、といふのであつた。それには彼も全く同感である。何かの都合で、隣家の聲も、犬の聲も、鷄の聲も、風の音も、妻の聲も、彼自身の聲も、その外の何物の聲も、音も、ぴつたりと止まつてゐる瞬間を、彼は屢屢經驗して居た。その一瞬間は、彼にとつては非常に寂しく、切なく、寧ろ恐ろしいものであつた。

これは佐藤春夫の「田園の憂鬱」の一部分である。この詩的な文章は、散文としては珍しいほどの香氣をもち、芭蕉とは異つた方面にではあるが、一種の詩情に溢れてゐることは事實であるが、しかも、ここに引いた一節には、前の俳句とはちがつて、必ず前後に因果の脈絡がつづいてゐることに氣附く。ハアバアト・リイドの「英國散文文體論」の中に、「詩は言葉の發見であり、散文は言葉の構成である」といふ言葉がある。さうしてみると、散文にとつては「構成」といふことは、第一に重大なこと、いひかへれば、散文のスタイルを論ずることは構成を論ずることにもなるであらう。この間の消息を、T・E・ヒュウムは、次のやうにいつてゐる。散文とは代數の式のやうなものだ。すなはち、AとかBとかといふ符號であらはされた式、(そのAやBが特殊の數をもつことは詩にならう)である。つまり散文の生命は、一語一語の發見創造にあるのでなく、その言葉の間の「關係」にあるといふのである。もちろん、その一語々々が詩に於けるやうに、洗練されることが望ましくないのではない。しかし、根本はそこにあるのではなく、その「關係」にあるのである。――これにはいくらかの異論もあらうが、まづ大體の散文論として間違のないところとみていい。フランスのアランの言葉に、「散文は詩でない、といふ意味は、律動に乏しく、心像に乏しく、勢に乏しい散文が、何か劣つたものだといふのではなく、ただそれが詩に屬すべきものを全然もたず、また詩に固有なあらゆる

要素を否定し、排除することによつて自己を確定する、といひたいのである。」「散文の祕訣の一つは、語の結びつきと觀念の綿密な吟味との間の思ひもうけぬ一致、ただそれのみによつて喜ばすことにある。」あるひは、「散文、就中小說的作品は、描寫を窮極の目的となすや否や直ちに生命を失ふ……」（以上桑原氏の譯文より）などといつてゐるのも、以上のやうな點を裏書きしてゐるものとみることが出來る。散文に於て、構成がいかに重大な立場を占めてゐるか、といふことは明かだ。

前後左右の「關係」、――それはすなはち「構成」といふことを必然にみちびき出すからである。その關係は、次のやうにして散文の中でひろがつて行くのであらう。すなはち、言葉と言葉との間の關係、文章と文章との間のそれ、パラグラフとパラグラフとの間のそれ、章と章との間のそれ、といふやうにひろがつてゆく。一方、論理の脈絡、時間上の秩序、物語としての連絡、といふやうな方面からもその關係は複雜な相をもつであらう。かうして、散文の構成がそれらの無數の「關係」の間に自己を打ち建てなければならなくなる。ここでは、それらの諸相について、考察することによつて、散文の構成といふことが、どんな風なものであるかをほぼ明かにしてゆかなければならない。その上、散文文體論の一つの重要な要素としてそれを考へなければならない。

しかし、一方、この「散文の構成」としてあたへられた命題は、その散文藝術の諸部門のもつ特殊な事態にまでもひろがることは避けなければならないであらう。小說の構成、戲曲の構成、などといふ問題は、この散文構成の範圍以外にあるといはなければならぬ。

以上のことによつて、大體「散文の構成」といふことによつてしめされる意味、および範圍は明かになつたと思ふ。つまり、散文の「文章論」の範圍でなされることになるのであり、それを通じて、スタイル――

文體の創造にいたるまでの過程に於ける散文の特性を見ることになる。

二　文章に於ける構成

語、文章、――それらの合成からなる散文文體の構成といふことは比較的開拓されることが薄いところの文學考察の領域である。そのことが重要でないといふ意味ではなく、むしろ非常に捕捉しがたいところの困難な事業だからである。たとへば、戯曲の構成を論じたものは多い、しかし散文の構成をかく雄辯に論じることはむつかしい。散文の構成を考へることは、一面に於て文法學のやうな乾燥無味の生理學的解剖になることを避け、一面に於ては高踏的な文體論となつて詩的感慨に耽ることも警戒しなければならぬ。そのうへ、散文とは、あまりにも廣い世界である。殆ど讀み書き出來る人間の誰でもが爲しうることにはじまり、最も高遠な大文學の世界までの領域を占めてゐる。誰しもこの廣汎な世界の前に立つては、ただ茫然とするばかりであらう。

今、私はこの世界の一邊を覗くことを、ハアバアト・リイドの「英國散文文體」といふ書の力を借りて試みてみようと思ふ。リイドはもちろん英文學を念頭にして書いたのであるから、そのうち、われわれの國語の文章にも共通するところを取つて考へようと思ふのである。日本の文章にはまた特別の性質があることはいふまでもない。

まづ、前にもいつたやうに、散文といふものを、詩と對比させて考へるところから、あらゆる散文論ははじまる。ミドルトン・マリなどは、詩と散文との區別を何等本質的なものでないと考へてゐるやうであるが、リイドは、前述したやうに、兩者の間にたしかに特殊な差異があるとみてゐる。この區別に二つの方面があ

る。一つは詩を、規則的な旋律に嚴格に從ふものとし、散文を、かかる規則性を避けてまつたく自由な、無限に多様なリズムを追ふものとする。しかし、この區別は、外面的なものであつて、韻律詩といふものを頭に置いたときにだけ通用する。詩と散文との內面的な性質を衝いてゐるとはいはれない。內面的にいへば、この二者は、われわれの精神活動の異る相を表現するものとみなければならぬ。すなはち、詩は創造的表現であり、散文は構成的表現である。詩に於ける言葉は、思考の生成そのものである。言葉と思考との間に寸分のすきもない。しかるに、散文に於ては、言葉を創造するのではなく、言葉を、建築家が建築するやうに排置してゆくところにある。言葉はレディ・メイドであつていいのである。散文はそれらの言葉の流れにその生命をもつ。構成の重要さが其處に生れる。

語　あらゆる文章の單位は語に歸納される。惡い文章は惡い語を使つてゐるところまで溯つて考へられる。語の選擇がここで重大な因子をなす。この點は各個人の感覺の問題となる。語のもつ音に對する選擇――ことに、この音の問題は、今日のやうに文章が眼で味はれるのでなく、必ず音讀せられた時代、それは今日のやうな活字文化が徹底的に普及せられるまで、可成最近までのことであつたのであるが、その時代には實に大きな問題であつたのにちがひない。そして今日では、この音響的な連想の美醜と並んで、新に視覺、――活字による各語のもつ視覺的美醜が、文體上甚だ重要な役割を持つのにちがひない。さらに、視覺的だけでなく、それがもつ感情的、觀念的な連想が重大な仕事をする。このことは言葉に對する鋭敏な感覺を惠まれた人の、緻密な習練によつてのみ正しく獲得出來るのであらう。次に、語の流行といふことも重大である。言葉は、言語學者によつて、川の流れにたとへられる。たえず流れる。嚴格で融通の利かない文法家の規則などは、その川の表面に張りつめる氷に似てゐる。氷が冷く固く張つてゐるあひだに、その底を、水は生き

生きと流れて行く――この言葉の流れに正しく隨伴するものだけが、力ある感情を他人に傳達することが出來る。古典の名文は、それぞれの時代に於けるかかる時代感覺の中核をとらへたものだといふことを考へなければならない。一方新奇に趨ることも危險である。ローマの詩人、ホラチゥスは言つた。「秋毎に木がその葉をかへるやうに、言語もかはる。古いものは逝き、新しいものは若者のやうに健かに榮える。……」これに、イギリスの詩人ポウプの忠告を加へるならば、完全な訓戒となるであらう。曰く、「言葉を用ふるのに、その最初の人となるな。しかしまた、その最後の人ともなるな。」

次に、言葉を飾ることの惡いといふ問題であるが、これは後に文體論として考へることとしよう。そしてこの「語」のことについての考察は、少くとも散文に於ては、必ず他の語との連絡、他の諸要素との關係に於てなされなければならないといふことを繰返して結末としよう。

リイドは、この「語」が次の段階をとつて發展することを、「形容詞」といふ條目でのべてゐる。そして、文法學者イェスペルセンの形容詞論によつてゐる。即ち、イェスペルセンによれば、形容詞は、名詞が示すところの意味を分析して行くのである。「家」といへば、その範疇に入るものは多い。それが「白い家」となると、特殊化し少數となり、「小さい白い家」といへば、さらに分析されてゆく。ここに文章の意味の複雜化、精密化が始まるわけであるが、不必要な形容詞、あるひは不適當な形容詞は、徒に對象のもつ意味とその印象とを漠然とさせ、煩雜とさせるのに役立つだけである。そして、その文章は徒に枝葉ばかり茂つて、本流は却つて混亂のうちに見失はれ、卽ち文章の構成は亂れる。「來るべき行動、興味、意味、にとつて必要な以外の形容詞は排除すべきである」といふことになる。ことに、一語々々の面白さよりも、文章全體の脈絡が肝要とされるところの散文に於ては、このことは重大である。この形容詞と相似てゐて、しかも反對の働き

をするのは比喩の類である。これは、混雜した事象を統一し、これに一個の明確な印象を與へようとするのである。しかし、かかる言葉の上の工夫は、本質的に詩の領域に屬するものだ、と考へられる。

文章（この文章は sentence の意味）文は散文文體の基礎をなすものであり、ここから眞の構成ははじまる。この文章は、普通考へられるやうに、必ずしも文法的に主語と補足語とから成立たなくてもいい。一語でもつて、或る一つの意味を與へさへすれば、それは一個の文章である。必要なことは、行爲と對象とを明かにすることである。或る事物そのものと、それが爲さんとする運動の性質とを示すのである。ここに構成上の諸問題は起る。短い文章は速度の感覺をあたへ、行動又は歷史的事件の描寫によい。一方長い文章は莊重、あるひは沈思の感をあたへる。現代でも、たとへば、菊池氏や直木氏の歷史小說と、谷崎氏や横光氏の文章とをくらべてみると、そのやうなことがいへるであらう。但し、このことは文章の長短について、一面から見た概論であつて、他にさまざまの條件があつて、一概にこの長短を法則的に速度とか莊重とかといふことで片附けられなくする因子もあることは勿論である。おそらく、名文とは、この長短を巧に交錯させて、單調の弊害を避け、緩急の調子をその個所々々の目的、雰圍氣、心理に照應させるものをいふのであらう。そしてこの緩急から、散文の「リズム」が生れ、このリズムは意味によつて色付けられ、あるひは逆にリズムが意味を色付けたりする。このやうなことは、文學的文章を、科學の論說などと區別させる最大の要素の一つであり、心理的あるひは肉體的な作家的資質とその鍛錬との生するところであらう。即ち、ここに於てはじめて、句點、讀點などが、單に音讀上の便宜や、論理的意味の整理上の便宜のために使はれるのでなく、それらの役割と同時に、藝術的効果、即ち、リズムの美のために使はれることになるのである。極端になると、ある種の音樂的効果のために、論理の秩序を犧牲に供することすらあるが、そこまでになると危險であ

ゐが、とにかく、このリズムといふことがあつてはじめて、散文の構成は、單に論理の構成をのみ意味するのでなくなるのである。立派な文章とは、この二つの構成、――論理の構成と旋律のそれとを、もつとも高き程度に調和させたものであらうといふことは明かである。

この文章が、いくつかグルウプを造り、それが、パラグラフ（Paragraph）となる。このパラグラフには前の sentence と同様のことがいへる。まづ論理上の一單位である。一つのパラグラフは、ある觀念の一群を示す。このことは簡單なやうであるが、よく見受けるのは、論理上の一段々々と、パラグラフの切り方との呼吸が合はず、一つの觀念が二つも三つものパラグラフになつたり、多くの觀念が一つのパラグラフの中に雑然と同居したりしてゐて、混雑して曖昧な文體を作つてゐることがある。觀念の一單位といふそのことが、よほど明徹な頭をもつてゐないと、なかなか作者自身でもはつきりと見分け得ないものであるからである。非常に明晳な頭をもつて掛らないといけないことになる。さらにこのパラグラフも同様、作者の心理的或は肉體的な稟質によつて決定され、パラグラフ（すでにいくつかの文章によつて構成されたもの）と他のパラグラフとの長短、强弱、連絡の如何によつてリズムとなる。卽ちここでも論理と藝術性の二筋のものが合してゐるわけである。この關係を、リイドは左のやうに說明してゐる。

「私は思ふのに、死んだパラグラフと生きたそれとを區別することが出來る。死んだパラグラフには、作者の言葉は、彼の論理の一層が終止したとき、あるひはその句讀の紛飾的な修辭が一休みを欲するとき、あるひはもつと酷いのになると、何の理由もないときに、その流れを止めるのである。しかし、生きたパラグラフの場合には、言葉は陶師の轆轤の粘土のやうなものである。突き落ちゆく關心、集中、直觀の力、突き上げてゆく情緒、感情の力、これらの力の間に言葉は盛り上つて形を生み完全な造型となる。」

布置　次にこれらのパラグラフの群を集めて、一個の散文——隨筆、論文、小說、戲曲等にまとめる場合の構成が考へられなければならないが、それは、各々小說論、隨筆論、その他、となるべきであるから、ここでは深く觸れないで、リイドの次のやうな考察を簡單に紹介するにとどめる。二つの種類がある。第一は、ある一つの情緒、雰圍氣などを表はさうとするので、たとへば隨筆などに例をみるやうに、構成的要素が少く、むしろ抒情詩的なものである。第二は、構成的要素が多く、いくつかの事件、感情、論理を集めて、これを前後に排列することによつて一つの散文を作るのである。戲曲などは、かかる構成的要素にとむ。小說については、二つの考へがある。小說も亦一個の藝術品である以上、構成に依るところの形式美が問題となるとするものと、小說とは人生そのままのものであるから、かかる形式性はなく、ただ自然に勝手に諸要素が集合してゐるままでよく、そこにこそ迫眞力があるとするものとである。

三　文體に於ける構成

昔の文體論は修辭學といはれ、それは雄辯術と密接したものだつた。このことは、文章が音讀された時代としては當然であつたが、今日の散文はこれと違つた法則によつて構成されてゐるのである。アランは、散文が雄辯と異ることを次のやうに說明してゐる——

すなはち、雄辯は時間上の繼起によつてなされるものであり、一つの發展は他の發展を消してゆく。しかるに今日の散文では、最初の提出から結論まで、それは一つの構造として享受され批判されるのである。最初から最後までがある構成のもとに置かれてゐるのである。すなはち、文體に於ても、散文はその性質上構成といふことを重んじる。極端にいふならば、われわれがある詩を朗誦するとき、讀み進むに從つて前の文

句を心の中から忘れてゐても、充分に陶醉し享樂することは出來よう。しかし、散文に於ては、まづそんなことは許されない。途中からでも最後からでも、常に以前のものを想起し、それが完全な繫りをもつてゐることを要求するのが常であらう。

この繫りの絲となるものは何であるか。それはいふまでもなく、論理と情緒とである、いひかへれば理知と感情との流れである。理知によるものは文章法的にいへば、「論述」あるひは「說明」であり、感情によるものは「物語り」あるひは「描寫」である。

理知の構成　理知の構成は、簡單にいへば、論理的秩序によつてなされるといひ得るが、少くとも藝術的効果を狙ふ散文に於てはそれほど單純なものではない。文章の進行は、大體でいへば、論理の進行の波に從ふのではあるが、途中で枝流のやうに分析が行はれたり、說明が付加されたりして複雜化する。大筋の論理がそれらの付加物の錯雜の裡に見失はれたりすることがあるのは、しばしば見ることであるが、それらは勝れた文體をもつものといへない。それを避けるのは如何に困難なことであるかといふことは、一度でも筆を取つた人々は必ず覺えのある經驗であらう。あるひは、知的瞑想、形而上學的なファンタジイが途中で起つてくる。それは散文が知的な世界で美化し藝術化するところの昇華狀態である。たとへばエドガア・ポオの作品のごとき、あるひはジョイスの「ユリシイズ」に於ける幻想的場面のごときものであるが、かかる場合の構成は、作る側も讀む側も、よほど强い知的資質に惠まれてゐないと、混亂のほかに爲すべきすべもなくなることが往々である。藝術的散文に於ける「論理」の構成とは、このやうな複雜な要素をふくむものとみなければならないから、單純にわれわれが考へるところの「論理」の絲ではなく、普通の論文や報道記事の場合と異つてくる。

さらに、散文に於ける知性の役割はこれだけにはとどまらない。情緒の波――それは通常統御し難いほど奔放なものであるが、それをある種の秩序の中に縫ひつけ、その情緒のあひだに一定の構造性をあたへることをしなければならない。感情が全然知性に統率されたところには藝術味はないともいへようが、全く無放任のままに置かれたとしたならば、それは見るに堪へない文章となるほかはないからである。さらに、知性は、單に、明瞭に論理をすすめるといふこと以上に強く働いて、その論理を、より力強く、より個性的に、傳達するといふ、人格的な力にまで結びつかなければならない。そこではじめて、散文の構成はスタイルとしての價値を發揮するのであらうから。このやうに考へてくると、「書くことは考へることである」といふしばしばいはれる言葉が、如何に複雜で困難な意味を含んでゐるかといふことがわかる。それは、科學的な頭腦と、審美的な頭腦とを常に働かせるといふことになる。すぐれた散文は、決して漫然と書き放されるのでなく、その隅々まで作者の理知がうごいて、構成の美を狙ふことは、恰度、彫像や建築のあらゆる部分が、それ自體の美をもつと共に、全體に對する調和と離れないといふ二重の役割をして、いはゆる造型的な美の構成をなしてゐる、そのことを狙ふのと異らないであらう。

情緒的構造　藝術的散文は、いま一つの絲、すなはち感性の絲によつてつらぬかれてゐなければならない。まづ描寫である。描寫とは、いふまでもなく、對象を眞に眼前に髣髴たらしめる力であつて、文學的才能中でも、もつとも中心的なものとして考へられてゐる。文學才能中のもつとも貴重なものとすら、しばしば考へられる。ここではその描寫論自體をすることは措き、その描寫が構成に關係する部面だけを考へよう。正鵠を得た描寫とは、事件の「速度」と、對象の「實在性」とを持つものでなければならない。それには、言葉はあまりに多すぎては速度は鈍り印象は煩瑣となる。少すぎては不完全な印象をしかあたへない。況や言

葉のために言葉を弄するやうなのは、眞の描寫と離れることいちじるしい。又、自己の感情に溺れることなく對象の現實を正視しなければならない。——これらの均衡が、文體構成の上に必要となつてくる。さらにこの描寫から、時として情緒が昂揚して、詩的想像に昇ることがある。この想像の波が高まつてきて、論理的な構造を破るまで溢れることがあるが、その場合は、その文章は散文といふよりは詩といはれなければならない。かかる想像の構成は、むしろ詩的直觀によつて爲されるものである。通常の散文についていへば、このやうな詩的想像の世界は「主人」ではなく「客」である。すなはち、知性が能動的分子となつて、情緒の世界、主觀の世界をその素材として働くといふことができる。例外はあるが、常態に於ける散文とはかかるものだと考へなければならない。

「文體は人である」といふ言葉があるが、個性が知的に働くとき、文體の迫力を强めるやうに、感情的な意味に於ける個性は、文體を特殊な美で色付ける。彼の感情の特殊性は、獨特の心像を獨特の語によつて表現する働きをする。情熱に獨特な奔騰の仕方をする。此處まで來ると、文章はすでに構成の諸法則を離れて自由に驅ける奔馬である。また、傳統の洗練によるところの特殊な趣味性などといふものも、すでに散文文體の法則的なものなどを離れて自由に飛翔するかもしれない。われわれは天才的なものが、無構造の構造を作る場合を無視することは出來ない。このやうに考へてくると、文章に於ける情緒的なるものは、多くの場合構成といふものを打破る力であるとみなければならぬ。しかし、かかる情緒的なものも、ある種の力を全體の構造に寄與すべきことは否まれない。それは何であるかといへば、「リズム」ともいふべきものである。感情の波の一高一低が、全體を貫いて一つのリズムを作るときにのみ、その散文ははじめて藝術的なものとなり、乾燥無味な文章でなくなるのである。このやうなリズムが無い文章などといふものは、どのやうに明確

な秩序にまとまつてゐようとも、われわれは愛することが出來ない。——結論としていひ得ることは、しばしば繰返したやうに、知的な論述と、感情のリズムとを相合して、更に高度の一つの「構成」をつくることを理想とするといふことである。

現代の一特性　散文は、以上のやうなわけで、大體構成を生命とするといひ得るが、この際、現代文學の一特性との或る現象を見逃がすことは出來ない。それは、カザミアンが、現代の非連續性 discontinuity といつてゐるもので、例へば、ジョイスやプルウストにみられるやうな文章である。これらは、明確な論理的秩序を踏んで、前後左右がととのつた構成によつて出來上つてゐるといはれない。輪廓がぼやけてゐて、構造的といふよりは流動的なものである。これをカザミアンは現代文學の一特性であるとして、それはベルグソン的な現代の哲學潮流と關係し、一面、映畫、印象派繪畫——特に點描派（それらの繪畫が、物の輪廓を溶解してゐることに注意せよ）等に類似を求めてゐる。そして、これは心理的な意識の涵度に發達した一部現代文學が取る文章であつて、古典主義的な、均衡と明確とを好む文章と對立すべきものと考へられる。心理の流れは、必ずしも論理的明晳とは一致しないからである。現代文學上の一現象として、非常に注意すべきことであり、ジョイスなどのしてゐることは、たしかに文章上の一大革命である。これと古典的理想とが、如何に對立し、如何に調和すべきかといふことは、もつとも焦點的な問題といはなければならない。

四　結　語

以上云つて來たところは、大體の通則である。人生そのもののやうな文學の散文の世界に、定則といふやうなものが在り得ないことはいふまでもない。現に、最後にいつたやうに、心理的文學の文　は、そのやう

な構成に對して革命的な反對命題をすら示しつつある。しかし、例外があることは必ずしも通則を無價値とはしない。常識的に考へて、散文の性質が以上のやうなものであるといふことは間違ひないと思ふ。そして、散文といふものは、地味なものであると思ふ。昔から、「たくらみを隱すたくらみ」などと詩論にいはれてゐる文體論は散文にこそもつと適切にあてはまるものと考へられる。即ち、この地味な散文に於ては、大體は忠實に論理と感情との秩序を追ひ、明確平易を第一とすべきであり、言葉の修飾は第二、第三とするといふことは先づあやまりない道であらう。たとへば、森鷗外の歴史小説の文章などは、かかる意味に於て、もつとも範とすべきものだと思はれる。個性ある文章、心理的な革命、なども、一應其處を通過してからのことであらう。

最後に、A・C・ウォオドの云つてゐる散文の三則を拔書きしよう。

一、その意味を平明に表現すること、

二、適當な言葉を使ふこと、

三、永續きする快味を與へること、

○參考書として、筆者の專攻の關係上、英文學のそれに據るところが多かつた。これは、或は不適當なことであつたかも知れないが、宥恕を得たい。最もしばしば參考したのはリイドの書である。

Herbert Read: English Prose Style, 1928.

その他

A. C. Ward: Foundations of English Prose, 1931.

J. M. Murry: Style, 1925.

Sir Walter Raleigh: Style, 1923.

Louis Cazamian: Criticism in the Making, 1929.

W. H. Hudson: An Introduction to the Study of Literature, 1912.

アラン「散文論」（桑原武夫氏譯）昭和九年。

散文の表現——河上徹太郎

1

私に與へられた課題は、「散文の表現」である。一見これは漠然とした言葉であり、また「詩は表現し、散文は敍述する。」といふ古來の常識とも、明白に對立してゐるのである。然し少し考へれば、之は決して矛盾した概念ではなく、現代では十分具體的な意味を持つてゐることがすぐ分る。今日われわれの目に觸れる文章は大抵散文であり、われわれが學校で習得する作文といふものもまた一つの散文作成法である。文學といへば先づ一般に小說を指す。われわれの書く手紙も亦散文である。——かういつてくれば之は餘りわかり切つたことになるが、兎に角、現代のわれわれはこれ程散文に滲透されてゐるので、われわれの個人的經驗に照しても、散文が何かを表現すると考へるのは極く自然なのである。われわれの精神が散文によつて培はれ、それに餘り馴れてしまつて、もはやこれ以上に自らを發揚するすべを知らないといふ事實、此所から、消極的ではあるが、現代に於て散文の表現といふ言葉を取卷いてゐる具體的な意味が由來するのである。

然しそれだからといつて、あらゆる散文が何かを表現すると考へることは出來ない。此所で此の考は自ら制限を受ける。三面記事、一般に記錄類、公文書が何かを表現すると考へるのは滑稽であらう。此等の散文は或る特定な目的を持つものであり、その目的の達成以外は考慮しないものなのである。三面記事が、自殺

者の姓名、年齢その他について誤ることなく傳へるならば、われわれは文句はいはない。公文書が署名者の權限の明白な標識を持ち、傳達すべき內容が他と混同される憂のない場合は、上役は之を咎めないのである。勿論强ひて之等がなほ筆者の性格、氣分などを表現してゐるといふことは可能である。然し此の場合使はれる表現といふ字は自ら意味が異り、最早何等文章論的意味を持つてゐないものである。反映といふ言葉こそ適當だらうと思ふが、われわれは表現といふことをもつと意圖的なものとして解してゐる。また若し諸君がこの考を押進めてゆくならば、單に性格氣分に止らず、それ等を構成してゐると見られる社會的身分、社會の狀勢等の表現?と見ることも不可能ではない筈である。然しこれはも早や當面の文章論の關する所ではない。

かくしてわれわれは、われわれの散文の表現といふ概念の底に、恣意が橫はつてゐるのを見る。對象の選擇の自由が與へられてゐない場合は、われわれは表現といふことを考へることは出來ないのである。しかし考へて見れば、恣意とは散文に限らずあらゆる藝術の根柢をなすものであつて、凡そ表現のある所恣意ありで、この點何等問題となり得ない。つまりわれわれが散文の表現といふ場合、何か藝術的な表現を考へてゐるのだ、といふ至極あつさりした結論に到達するのである。然らば藝術的な散文とは何か? 果してそんなものがあり得るか? これがわれわれの問題でなくてはならない。

2

こゝで前に古來一般の常識として擧げて置いた言葉を思ひ出して貰はう。「詩は表現し、散文は敍述する。と。意味する所は、詩は個人的感情を表現し、散文は客觀的事物を敍述する、といふのであらう。(思想の表出としての散文が、之では除外されてゐるやうに見えるが、今の場合思想も矢張表現の對象になつてゐるの

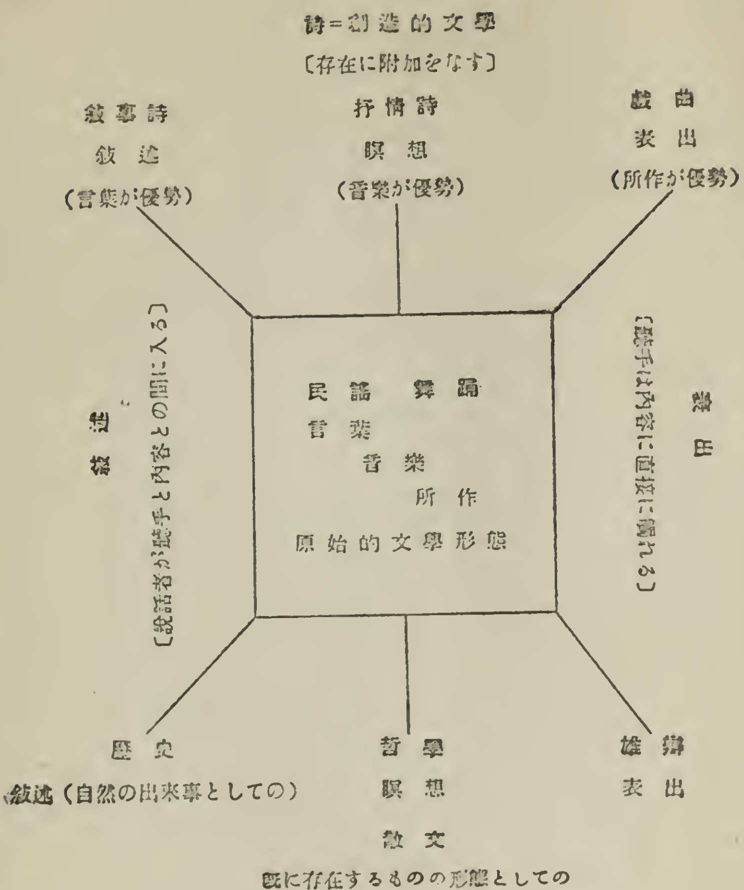
であるから、之を客觀的事物の一種と見做しても差支ない。)これに反してわれわれは散文もまた表現するといふ命題を立てたのであつたが、若し上述の常識があまり間違つてゐないと考へなければならないなら、われわれは必然的に、敍述にもなほ表現があるといふ立場を取らなくてはなるまい。このことは果して可能であるか。

　われわれは近代詩に於ける言葉が、外界の事物を指すものであれ、内心の情を表すものであれ、常に表現の媒介として、全體として一つの情操を傳へるといふ機能に止つてゐるのを知つてゐる。これに反して散文に於ては言葉は必ず實在するものの直接の指標として現れ、それが事實その通りであるとしなくては、あらゆる散文　論文も歷史も小說も成立しないのを知つてゐる。外界とはわれわれに關係なく存續する實體であつて、それ自身發展の法則を持つてゐることは、自然科學の敎える所である。散文はたゞそれをなぞるだけだ。模寫は現物と等しくなくては通用しない筈である。しかもわれわれは、これに恣意の烙印を捺さうとしてゐる。如何にしてこれは可能であるか。

3

　一つの考へがわれわれに救の手を差伸べて呉れる。それは詩や散文のこの様な區別を、はつきり固定されたものとして考へないで、一根源から分化して來たもので、お互にその痕跡を殘し合つてゐるものだ、とする思想である。「詩と散文との分化はまだ十分ではない。」とリチャード・グリーン・モウルトン教授は、その「文學の近代的研究」の中でいふ。彼は文學的形態の根源的要素を民謠舞踊（バラッド・ダンス）に置き、現在の文學的諸形態をそれから次第に分化して來たものだとして論じてゐる。彼の論點を今こゝで詳細に紹介することは出來な

いが、讀者の便を思つて、また私自身、私の偏狹な理論を補つて貰ふために、彼がこの分化過程の要約として示してゐる表を左に掲げて置く。（同書一九頁、本多顯彰氏譯）



詩＝創造的文學と散文、表出と敍述、は發展の四つの方向を示す。線によつて示されたのは、實際の形態である。小說が敍事詩の中に入るのは勿論である。この表の後でモウルトンは、特に大きな活字で印刷して、次のやうに云つてゐる。

文學形態の六つの要素は、個々の文學作品が歸せらるべき文學の六つの種類として理解さるべきではない。これ等は化學の諸原素に似てゐる。實際の文學にあつては、これ等は時には單獨で見出され、より屢

歷組合はされて見出される。

この思想は大體正しい樣に思はれる。かくして小說を敍事詩と歷史の組合せと見ることも出來、近代の漫畫を戲曲的表出の名殘と考へることも可能となる。散文も詩もその根源を等しくしてゐる以上、これに表現作用の如きものを考へるのは自然であらう。しかしたゞ一つの點でこの思想はわれわれに不滿を感じさせる。即ちこの樣にあらゆる文學的形態に亙つて融通の利くものと考へる結果、問題をあまりにも廣い領域に解放することによつて、その直接の解決を今一度一般的な希望の方へ押しやつてゐることである。さうなると私は疑つて見たくなる。果してモウルトンの考へる如き文學的原形質は、散文のあらゆる機能に關して存在するや否や、と。

勿論彼が聖書其他から引用してゐる實例は豐富であるし、またこの文學的形態が存在したことは疑ひあるまい。そしてその中に近代の諸形態が幼芽の狀態で見出されるのも事實であらう。しかしそれだからと云つて、これを文學の核心の如く考へ、あらゆる近代の文學上の問題がこれと照合して解決されると考へるのは早計であるかもしれない。文學は觀念の上の科學である。人間の意識が絕えず進化してゐるものである以上、これをその重要な因子として持つ文學の進化もまた樣々な特殊な形感を生むことは必然であらう。われわれの外界に對する觀念はもはや昔のそれとは同一ではあるまい。從つてそれ等の諸形態を、歷史的にもそれに先行する、一つの綜合的な形態と照合して見ることも無駄ではないだらうが、必ずしも問題を全面的に解決する途ではないであらう。要するにモウルトンの說は、理想的にいつて散文の本質を概念化することは出來ても、その表現を說明することは出來ないのである。

勿論私はモウルトンがたゞ冒頭に立てたこの假說を以つて、以下邦譯にして菊版六百頁にわたる彼の研究を否定し去らうとするものではない。それは多くの具體的な引例に滿ち、著者の深い洞察を示してゐる個所は數限りない。またその「文學の理論及び解釋の序論。」といふ傍題が示す樣に、或は文學研究をかうして廣い原野に解放するのが彼の目的であつたかも知れないと思ふ。たゞ前述の樣な缺陷から、彼の研究が遂に現代の特殊なそれぐ\の文學的形態の十分なる機能を說明し得なかつた事を遺憾に思ひ、散文の表現の問題についても、彼の差伸べて吳れる手は一先づ拒否しようとするのである。

4

右のモウルトンの著書の批判から、われわれは自ら反省した結果、自分の考へを次のやうにいふことが出來る。卽ち、われわれは文學諸形態をば、それが旣に固定的なものであると考へ、かくてその本質を見出し、その作用の純粹な發揮を希願してゐる、といふのである。前世紀以來、われわれの考へはこの方向に向つて來たのである。ボウの詩歌を從來それに混じてゐた敍述的な要素から離脫せしめて、純粹に一つの魂の狀態を讀者に喚起せしむる言葉の建築としようとした試みは、畫面といふ二次元の物體上に空間の三次元をその儘轉置しようといつた立體派の主張、さては映畫を藝術でないといつたエゼンシュタインと共に、その成否は別としても、いづれもその藝術部門の純化といふ熱望に憑かれた業作であつた。かゝる例が示すやうに、藝術が如何に雜多な要素を含むものであるにせよ、それをわれわれの技巧によつて、各々固有なる本質のみを殘すことが出來ると考へたのである。そしてその結果われわれはさう澤山とはいへないまでも、可成の數の傑作を持つことが出來たのである。かくしてわれわれはこの實踐によつて新たに得られた成果に鑑み、各部門

にはそれ固有の方法があるのであつて、そのます〳〵まさり行く純化の方向にのみ、眞の藝術の進化があると考へたのである。そして藝術が人間の意識と共に可變のものである以上、われわれは實踐の成果について、それが進んで藝術を變化せしめるものであるといふ確固たる信念を抱いてゐるのである。固定化はわれわれの前提である。そしてわれわれにこの前提を固持せしめるものは、實にわれわれの實踐に外ならないのである。そこで今われわれに與へられてゐる問題の解決に於ても、われわれはこの立場を捨てないであらう。

5

さてもとへ戻る。問題は「果して藝術的散文は可能であるか」或は「果して散文に於て恣意は働き得るか」であつた。われわれは散文を事物の模寫である、と考へた。如何にして模寫は恣意と兩立し得るか。答は一先づ絶望的に「否」である樣に見える。しかも一方われわれは可成確信を以て、散文の表現の可能を信じてゐる。如何にしてこの間隙を埋めることが出來やうか。われわれに殘された唯一つの道は、「如何に散文は事物を模寫するか」を檢討することにある。模寫であることは疑ひないが、然しそれは「如何にして」模寫であるか？　此處にわれわれは問題を解く鍵を見出し得ると考へるのである。

私は前に「散文に於て、言葉は必ず實在するものの直接の指標として現れる」と書いた。いふ所の意味は、散文にあつて言葉がそれの持つ色氣、即ち、音色、韻律の齎す或物、或は個人的思出に繋るもの等から斷然離れて、純粹に或物を讀者に指示するといふ機能に止る、といふことである。その理由としては、散文はすべて文字といふ眼で讀むために書かれた記號によるのであつて、眼から直接頭腦に訴へる外、全然耳の介在を許さない、といふことが考へられるであらう。が、それは兎に角として、この場合、果してそれが十分に實在

を讀者に傳へ得るかどうかといふ問題が起る。十分に、とは不確定ないひ方であるが、つまりそれが讀者が實際に見る如くといふ意味である。答へは「否」である。詩にあつては韻律に乘せて讀者を或る感情の狀態に導きつゝ描寫するといふ手段があるので、可成の程度まで實際に似たものを彷彿せしむることが出來るのであるが、手段として全く無色の文字しか持たないわれわれは、われわれが紹介しようといふ風景、人物の色彩、形態等を如何に詳細に描寫しようとも、遂にそれを讀者の面前に彼が實際に見る如くには描出出來ないのである。しかもわれわれは絕えずこの樣な描寫を行ふのであつて、讀者も、對象を實際に見る機會にも惠まれ、或は他に詩、繪畫、寫眞などがあるにも拘らず、性懲りもなく繰返し、われわれの顧客となつて吳れるのである。何故であるか。此處にわれわれは、散文の模寫にも一種の魅力があるのであつて、他と比ぶべくもない美質があるのだといふ確信に達する。この美質を追究して行つて、遂にこれが個人の恣意を許してゐるといふことが判れば、われわれの目的は達せられたことになる。以下私の說明は徐々にその方向に進んでゆくであらう。

6

われわれは今日詩の一般衰退を目のあたり見てゐる。

言葉にその擔ひ得る限りの陰影を持つて登場することを强要し、韻律を以てこれを導き、われわれの意識の流れを中斷して、一定の時間の秩序による王國を建設し、われわれの精神を人工的な昂奮狀態に陷れようとする詩——この樣なものを現代のわれわれはあまり望まぬ。その理由は、簡單にいつて了へば、現代人の意識が最早この樣な陶醉を拒否する傾向を持つといふことであらう。文化の各部門の著しい專門化、その偏

狹な發達の雜多な成果、その間にあつて、現代人の慾望は八方に引裂かれ、われわれは一瞬時たりとも一個の人間として、卽ち朗かな一つの慾望を持つて行動する人間として存在することが困難となつた。この樣な人間の現實に求める秩序は、必然的に、時間的なものではなくして、空間的なものである。現實がわれわれにたゞその解體した面しか示さない場合、如何にしてその間に時間的な秩序を夢み得ようか。斷片の持つ無機的な方向性の如きものに惑はされて、われわれの意識は昨日はかしこ、今日はこゝといふ風に氣隨氣儘に引廻されるので、やがてこれは習はしとなり――われわれの錯亂はさう近頃始つたものではない――われわれは何時かかうした彷徨を愛する樣になり、次第に現實をその斷片に於てからしか見まいとして來、むしろ進んで要なき所にも解體を行つて自ら樂しむといふ風になる。かくして詩の持つ時間的性質、その中に入つてゐる間は樂しいが、やがて別離の時が來て、取りかへしのつかない思ひをさせる詩の陶醉をむしろ憎惡するに到るのである。われわれはこれを强制されたものゝ樣に感じ、しかも事後には欺かれたと思つて、われわれの怒りは二倍になるのである。

勿論近代の詩はかうした意識の分裂を反映して、樣々な畸形的變態をとつてゐる。象徵派の宇宙的夢想から、グダ、シュールレアリスムの錯亂に到るまで、詩がこれに捧げた犧牲の量は大きい。しかもわれわれはこれに對してあまり十分なる感謝を拂はない樣である。といふのは、一方に詩の慰めよりは遙かに行屆いた散文の慰めがあるからである。

散文の慰めとは、從つてまづ何等言葉の色氣によつてわれわれの意識を誘ひ行くことがないといふ、曾つてはまさにその弱點である樣に思はれた點に現れる。無味乾燥な文字によつて、對象を指示し、すぐさま身を引いて、あとは讀者の自由に任せるといふ、その謙遜こそ、現代人の焦燥にかられた驕恃にかなふのであ

る。散文の慰めとは、全くわれわれがそれから勝手に引き出す慰めであつて、何等われわれを強制するものがないといふ點、いはゞ勝手に何時でも卷を閉ぢてさつさと他のことに赴くことが出來るといふ點に懸つてゐる。詩もこの點は同じ樣に見えるが、それは現代の印刷の習慣が齎らした惡德の一種であつて、元來詩は朗讀されるべきものなのであつて、韻律の持つ魅力は眼によつては十分覗ひ得ないのである。この惡德もまた少からず詩の衰退を助けた樣である。

7

しかしこれまででは散文の價値はまだ消極の裡に止つてゐる。讀者を強要しないといふのは、明かに散文の一特質ではあるが、それだけで散文の魅力が悉く說明されたといふ譯には行かない。かうした謙讓だけなら、諸君はあらゆる人々の言葉の端くれにも、街頭で見るポスターの文句にも、或は漫然と繙く辭書の中の語の裡にも見出し得る筈である。散文とはやはり一定の長さを人に讀ませるものである。各々の語句は捨てられた石の樣な無慾と恬淡を裝ひ乍ら、その繫りは不思議とわれわれを誘ひ行くのである。その不思議は一體何處から來るか。

今や、積極的に散文の魅力を稱揚すべき所へ來た樣に思はれる。アランの「散文論」の冒頭、「散文固有の方法について」の中に次の樣に讀まれる。（同書九—一〇頁、桑原武夫氏譯）

純粹な狀態に於て考へるとき、散文は常に注意力を部分的要素から引きはなし、全體の上に導かんとする傾向を持つ。ここに於ては、日常語と普通の組立とが藝術家の材料となる。そして常にその目的は、結合

されたる語の連續によつて、思想（Pensée）と呼ばれるところのものをつくり出すことに存する。思想とは原因から結果へ、方法から目的へ、實體から偶有性への如き、抽象的にして說明的な諸關係、論理が普遍的な語法によつて組織するところの諸關係を意味する。（中略）思想の絆のみが散文の唯一の支へであり、また單に再び組立てるだけの場合にせよ、或は强烈な心像（イマアジュ）を喚びおこし、それを支へ、讀者を喜ばさうとする場合にせよ、散文が目的に到達するのは常にこの道によつてである。かくて散文固有の方法は、巧みにも分析（Analyse）と呼びなされたところのものである。

誠に至當の言といはねばなるまい。此處に、對象を表現するに當つて、對象の全然類似なき形式を以てする、といふ散文語の極度の貧困が、取りも直さずその最も優れた特色として、思想の裡に迎へられるのを見るのである。思想といつてもそれは論理ではない。現實に觸れてわれわれの意識が分裂し、次に各々勝手な方向に分散し、更に再び戻つて來て自らを組立てようとし、かくて或る想像力によつて他の現實を呼び醒さうとする。さうした意識の働きのすべてを指すのである。今や、散文の敍述は、あくまで事物の模寫であらうとする性質を離れることなしに、或は屢々それから離れて、遠くわれわれの思想の奥まで下り行く、また再び戻つて來ることによつて、却つてそれを完全にすることが明かにされたのである。祕訣はつまりかうした散文の動き自身の中にあるのである。そしてこの動きを支へるものは、またわれわれが決して事物から離れることがない。一たんは離れても常にまたそこに戻つて來るといふことにあるのである。從つて散文の法則は「迂回と步み歸しを經て、すべてのものが同時に出會ふ樣でなければならない」のである。

此處に散文にとつて無限の廣野が開けて來る。われわれは散文によつて動いてゐるかも知れないが、それはわれわれがさう思つたからである。神が人間に存在を與へた時、その名を明しつゝ與へたといふ神話は無意味ではない。名付けられてゐないものは存在しない。卽ちわれわれがこれを言葉によつて意識の內に捕へ、これと他物との關係を明かにしないうちは、意識のかうした能動性を率直に認めていけない何等の理由もないのである。

8

かくして何故に近代の小說が散文によつてこの樣に榮えたかも了解される。われわれは散文の柔軟性を利用して、想像し得る限りの事物を呼集めて、これに萬能なる連繫を與へ、打つて一丸としてこれを實在と對峙せしめるのである。現代の青年が、小說によつて現實把握の道を學ばうとするのも理由なしとしない。われわれの現實に關する思想は散文によつてしか統制され得ないものであり、事物はそれが過去のことゝして振返つて物語られる場合最もはつきりするからである。現代に於てわれわれはもはや現實の明瞭な姿を求め難いと前に書いた。われわれに殘された道は、たゞこれらの斷片の間に可能なる限りの關係をつけ、同時に無理をしないで、そこになほわれわれの行惱んだ思考の姿を見出し得る樣にすること、このことによつてわれわれの思考が常に勵まされ、またあまり行過ぎない樣に反省されること、等々であらう。そして同時に現代の發見に於けるかゝる態度をあまり卑しいものと考へないで、寧ろかうした謙遜を發見させて吳れた現代の混亂を感謝する樣な氣持でゐること、これが望み得べき最も良い現代人の衿持であらう。

さて私の論述も終りに近づいた。私は「散文の表現」といふ現代の怪物に近づくのに、眞先に散文の本質を闡明し、そこからその表現の作用及全限界を決定するといふ方式をとらなかつた。私はたゞこの言葉の持つ現實性に注目して、そのよつて以て現實的な所以を検討することによつて、一つには題を私に與へた編輯者の囑望に應へ、二つには、現代にはあまり明かにされてゐるとはいひ難い散文の問題について、幾分の寄與をしたいと望んだに過ぎない。私の論述が、幾分讀者を欺きつゝ進行するといふ形をとつたことをお詫びする。しかし、印刷術の發明以來、散文は市民社會の寵兒となつて、その生産されることの夥多なるにつれて、様々の形態をとつて、開花し、變形して、一概にその定かなる姿を求めることは困難なのである。われわれは既に藪の中にゐる。私はたゞ藪の混雑はその根の機構からは説明されないと考へたにすぎないのである。そして出來るだけ忠實に葉や幹の錯綜を知らうとしたにすぎないのである。

最後に私はアランの散文論の中から、その文體に關する部分、即ち如何にして散文の本來の性質を失ふことなしに之を書き綴るべきかを指示した個所を引用して、この論文を終ることにする。疑ひもなく、それはそれだけで私の以上の論述に優るものなのである。

> 以上の考察は、スティルなるものが、禮節同樣、決して故意やことさら求めたものではあり得ず、如何に努力しても模倣し得ぬ自由な即興的なものを含んでゐることを理解せしめんがためである。孤立して仕事をした野蠻人のもつ觀念のうちには、その第一次の外見では目につかないが、むしろそれよりも、實に巧な言葉だが、「表現のうまみ」を缺くためのある無作法なものを私はしばしば見出す。散文といふこの危險な藝術においては、眞の教養は迫力を失ふことなくして謙抑を獲得することは明かであ

る。われわれがよりよく理解してゐる他の諸藝術の教ふる所に從つて、目標に直進して私は推測を試みる、即ち精神上の仕事は、たゞそれが手仕事と似通ふて來る程度に應じてのみ、形式――或はスティルといつてもよい――に到達するものであると。何故ならば、われわれ人間の身分といふものは、われわれの身體よりして、たゞ行爲のみが、情熱を消し、心情を、つまり思想を束縛から解くやうになつてゐるからである。(中略)

ペンが文字を書いてゆくにつれて考へるといふ、この作家としての方法は一度十分身にしみて經驗して置けば、決して失はれるものではない。何故ならば、對象なき思想はうつろであり、言葉によつて表現されるかゝる種類の思想にとつて、手近で似合の對象といへば、とりもなほさず言語そのものであるから。建築家は石を一つづつ積み重ねて建てゝ行くが、決して紙の上に建築することなく、夢想のうちに建てるが如きことは尙更ない。それと同じやうに、作家も一つの言葉を他の言葉と結び付けて書いてゆく。そして彼の書くものは卽ち彼の思想である。筆をとる前に自身に口づさんで聞かせるのは雄辯家の方法であつてそれには又別の規則がある。そしてそういふ方法から全く脫却出來ぬ人は、ちようど石工が次の石を待ちまうけてゐる石のたみに適當な石を見つけて來る樣に、何時もすでに書かれた言葉をまぢかに見詰めるやうにするがよい。雄辯の一つの動きが次の動きを誘ひ、それがその後を續けるか、或は對照を感じさせるために停止して、そこから雄辯的な思想が生れるやうに、一行の散文は、あらゆる意味を伴つた諸々の言葉により、セメントの液が塊をつくるやうに、常に目論見以上の効果を生むそれらの言葉のつながりにより、またそれらに先立つ言葉との意味の平衡および交易により、次に來るべきものを旣に描き出し、また文章を整頓することによつてそれを認知せしめるのである。何故なれば、その場に適する石は一つしかな

いが、しかも石工は常にそれを見出し得るからである。常に作品が職人（artisan）のものである限り、手本は作品の外にあるが、作品が藝術家（artiste）のものである限り、手本となるのは作品そのものである。要するによそのものに戻るものは平板であり、作者の智惠に戻るものは敎師臭い。しかし作品が作品そのものに答へ、また藝術家をも仕込む場合にはじめて作品はスティルをもつと言へるのである。そしてこのスティルといふ美しい言葉が、嘗ては文字を刻むための尖つた道具を意味したのは偶然ではない。かくの如き全目的性によつて、言葉がその正しき位置を見出すと同時に、規則が具體化されるのである。今はセメントが固まるに委せよう、もう手を觸れまい。（同書七〇―七三

詩の精神——西脇順三郎

(1) 詩の精神といふことは人間の考へることであるから、自然科學の對象の如く數學的に定めることは出來ない。百合の根は百合の根である如くには、詩の精神は詩の精神であるといふことが出來ない。詩は百合の根の如く自然の產物でないから、絕對にその本質は何であるかは定めることが出來ない。要するに詩の精神といふことは、各人により各時代により、各國民によりその意味が異るものである。

詩の精神などといふ觀念はすでに舊式な考へ方であるが、しかしその觀念は歷史にすぎない。

詩（poetry）といふものを（一）外面的に定める場合と（二）內面的に定める場合とがある。

（一）の場合は、散文と韻文（metre を使用した音の或る一定の規則正しい形態）とを區別して、後者の形式で書くものをすべて詩と考へられる場合である。

韻律形態の美を詩の重要な要素に考へる人達もゐる。これは非常に多く考へられてゐる說である。しかしこれが詩の唯一の精神であるとさへ考へる人達がゐる。

詩の韻律形態と詩の內面的な方面との兩者の結合を詩の重大な性質として考へる人達もゐる。

韻律形態から離れて、音の美とか音の象徵の美を詩の重要な要素に考へる人達がゐる。フランスで十九世

紀にあつた象徴派の詩の中には音の美といふことを重大なものであるとした。この場合の音の美といふことは韻律上の形態の美のみならず、音の形態乃至音の質に關する美感に重きを置くことである。例へば簡單な例をあげれば、Vといふ音は美しいものである。ポウの詩の一行に

The viol, the violet, and the vine!

とあるが、これをダウスンは理想的な詩であるといつた。

抒情的な歌謠のリズム形のみを詩の重大な要素と考へてゐる人がゐる。

詩といふことは昔は今日の文學といふ一般的な意味もあつた。この場合には詩の精神といふことは文學の精神といふことになる。昔は聽く文學が多かつた。それで韻文で昔は今日の小說も劇も論說も書いた。それは聽く文學から發展した韻文といふものが文學を表現する極く普通の形式であつたからである。韻文で書かれたものは皆詩といふことにするならば、昔の文學（例へば、小說、劇、論說、批評等）は大體詩といふものに屬することになる。

本講座は「文章」といふことに關するものであるから、詩の精神といふ本講座の編輯者の意味は韻文、詩的表現論などのことであらう。それでこのところで私は詩の文乃至詩的表現といふことを考へることにする。詩は何を表現すべきであるかといふやうな內面的な問題は省くことにする。詩の文の精神といふやうな意味で書くことにする。詩の目的は何であるかといふやうな問題は人生哲學に屬するものである。

內面的に詩の精神を決定する人達は韻文とか散文とかの區別などは重大なものとしてゐない。表現の目的物によつて詩を決定することである。例へば宗教的な詩人は詩の重大な要素は神を表現することであると考

へる。コウルリッヂの哲學的な說明では、感覺的なものと精神的なものとを調和し結合することである。

美を表現することが詩の目的とするとしても如何なるものが美であるかは人々により異る。形態の美といふことも、規則正しい形態を美とする人もあれば、寧ろ不規則のものを美とする人もある。感覺的な美、現實の美、論理の美、超自然の美、無意識の世界の美、眞理の美、宗敎の美、とか種々の美があつて、人によつて悉く異る。

要するに外面的にも內面的にも詩の精神は如何なるものであるか絕對なものはない。

表現方法といふ點から詩と詩でないものとを區別する場合もある。理性乃至科學的表現を使用するものは詩でなく、imagination を使用するものは詩であるとすることである。コウルリッヂは詩は科學に對立して區別すべきものであつて、散文に對立するものは韻文であるとして、詩（poetry）を認識の方法で區別してゐる。尙、科學の直接の目的は眞理を得て、これを傳達することであるとした。詩の直接な目的は直接の快感を傳達することであるとした。

アリストテレスなどは詩は哲學的なもので人間の普遍性を取扱つてゐるので、歷史や自然科學を取扱つてゐないものであるとした。これも取扱方法で詩と歷史と科學とを區別してゐるものである。

(2) 詩の精神を外面的にのみその要素を決する場合と內面的にのみその要素を決する場合と、及び第三にはこれ等兩者の結合を重大な要素に考へる場合とがある。

また詩といふことを文學にのみ求めずに、人間の行爲や人間の性質に直接求める人達もゐる（文學として

の詩を書く行爲も詩的なものであるか否かも問題になる。）例へばハズリットなどは、牧人が愛人の女の頭に花輪をかけることも詩であるといふ。人生をつくつてゐるものは皆詩であるともいふ。

所謂十七十八世紀の古典主義的な詩は satire や wit を重大な詩の要素とするが、ロマン主義的な詩人はそれ等の要素を詩でないといふ。ポオプは詩人でなく、ワアヅワスは詩の精神をもつてゐると考へる人達もある。これも詩といふものゝ意味の相違からくることである。

(3) 詩の文とは如何なるものであるべきかといふ問題も人々によつて異る。昔の傳統を重んずる人達は傳統的な一定の韻律形態で書くべきものとする。また傳統的な一定の韻律形態を使用せずに、各自自由に韻律形態をつくり、それによつて詩の文を書くこともある。これを本當の意味の vers libre（自由韻文）といふ。これを今日散文で書く自由詩と混同すべきでない。前者は韻文を使用してゐる、ただ韻文構成組織を傳統的に定められてゐる形式を使用しないで、作者の自由な構成によるといふだけである。

今日の意味での自由詩といふものは韻文でない。寧ろ所謂散文に屬するものである。思考を或る一定の音調で表現することは單に韻文のみならず散文にもあり得る。ただ韻文の音調とはリズムの一定の規則正しい模樣の形態を造るものであるにすぎない。

韻文の種々のリズム形の發達は昔詩が音樂とか踊りとかに直接聯結されてゐたものから來てゐる。今日では音樂や踊りから獨立して詩の思考のみを書く場合でも、その文の韻律形だけが殘つてゐるものである。

抒情詩の韻律形態は昔は實際に歌はれてゐた時代のものが殘つたものである。また歌謠の韻律形も勿論昔は實際に歌はれたメロデイによつて決定されてゐる。

物語に使用されてゐる韻律形の發達も昔は實際に絃琴を伴奏として物語つた音調の形態から來てゐる。一體、音調といふものは詩の中にある思考の論理や感情を象徴するものである。また作者または歌ふ人または誦讀する人の態度をも象徴するものである。音調は象徴形態である。

ところで、傳統的な韻律形態を主張する詩人は一定な音調の中に思考を入れるものにすぎない。茶碗の中に思考を入れることであるとたとへることが出來る。茶碗の中に何を入れるかは重大でなく、まづ韻律形の中に思考を入れることに興味がある人達である。また韻律形それ自身の美を重んずる人達である。

今日の新しい詩人が自由な音調で詩を書くことは音調を無視してゐるものでない。前述したやうに、作者は表現する思考の論理や感情や感覺を象徴する音調を自由に描くものである。換言すれば思考が音調形を定めるものである。思考の中に音調を入れることである。（傳統的な詩形を重んずる人は音調の中に思考を盛ることである）

詩文の音といつても大體音調（intonation）と音の形態乃至質（例へば「ア」といふ音と「イ」といふ音の差は音の形態乃至質の差である。また笛の音とピアノの音との差などもさうである）との區別がある。繪畫にたとへれば、色彩の調子にあたるものは音調であつて、色彩それ自身にあたるものは音の質である。詩人は兩者に對して美的な感覺をもつて詩作の中にある音の世界をつくらなければならない。しかし詩人によつては音の世界を無視するものもある。ただその思考や他の感覺の世界のみを重んずる詩人もゐる。

音の世界としてみた詩の作品はその詩の感覺的な方面であるが、しかし音だけが詩の中にある感覺の世界でない。

(4)　詩を images（形像）の世界としてみる場合は多く感覺の世界に屬する。それは images は五感または肉體的な感覺の對象であるからである。

詩を感情（sentiment）の世界としてみる場合もある。例へば快、不快、怒り、愛、等色々のものがある。（また私は美とか眞理とか、善とか精神的（spiritual）なものとかも、やはり sentiment の世界に屬するものであると思ふ。）

詩を論理の世界としてみる場合もある。昔から詩は科學的乃至數理的な分解を基礎にした論理を使用するものでないといはれてゐる。しかし詩人が言語を使用してゐる以上は、言語的論理を使用してゐることになる。また形容態をつくる場合でも、AとBとの間に相似性を發見する必要がある。相似性を發見することは一つの論理である。

象徴することは論理的な精神活動である。悲しみを表現する場合、それを象徴する音調を作り出したりまた形像をつくる。この音調、この形像は悲しみの象徴形態となる。imagination（想像力）といふことは象徴形態をつくる力をいふ。

論理學的な論理とか科學的な論理といふものはやはり一つの象徴形態であるとも考へられる。この種の論理象徴をつくる力を imagination と對立させて理性（reason）とか科學といふものである。

昔の人には現實の世界でないものを imagination の世界といふ人もゐる。例へば人頭馬は imagination の世界に屬するものか夢の世界に屬するものといふ。

詩といふものに使用される象徴形態は科學的なものでなく、暗示とか印象による相似性から出來てゐる。

詩的象徴形態は多く現實的存在價値がないものであるからといふ理由で詩を好まぬ人達は、詩は超自然乃

至超現實であるから價値がないといふが、しかし象徴形態は象徴形態であつて象徴の對象ではない。簡單に例をとれば、現實的なものを象徴するに超現實的な形像を使用する場合があるに過ぎない。

詩の世界全體が超現實的で夢の世界を取扱つてゐる場合がある。この場合でも現實の世界をそれと相反する超現實的な世界で暗に象徴してゐるものである。現實の世界を明確に意識させるために、その現實を超越した世界を與へることがある。現實の世界がなければ超現實の世界といふことをつくることが出來ない。

(5) 詩などで象徴形態といふのは松の木を說明するに

松の木は松の木である

といふやうな表現をいふのでない。異つたもので表現するのである。松の林を說明するに

紫の海にみゝかたむけ

などといつたら、それは象徴である。松の林を海にたとへたものである。松と海との間に相似性を發見することである。松を海をもつて象徴することである。この場合海は松の象徴形態である。詩には此の種の象徴が多い。

詩の美は象徴形態の美が重大なものであることはアリストテレスでもその他ギリシャの修辭家のいふところである。

如何にすれば象徴形態が美となるか、また興味あるものとなるかは昔から人によつて異る。例へば、A

をもつてBを象徴するとすれば、（一）AとBとは異つたものでなければならない。（二）AとBとは出來るだけ聯想上遠い關係に立つてゐるものであればある程、美となる乃至面白いものとなるとされてゐる。先にあげた例、松と海とは聯想上あまり遠いものでないから、（海濱に松林があることは普通の聯想である）その形容

紫の海にみゝかたむけ

などはあまり面白い象徴形態といふことにならない。

象徴形態の美はAとBとの關係に於ても成立することは前述の通りであるが、象徴形態（B）それ自身の構成からも成立することがある。ガラス瓶を形容するに

永遠の破片に菫を入れ

などといつたとする。そのときガラスの器を「永遠の破片」といふ象徴形態で象徴することであるが、「永遠」といふ觀念と「破片」といふ觀念とは普通の聯想上からは遠いものである。

しかしこの種の象徴形態は時には奇想空想的なものとなり、可笑しいものとなる。これを多くの古典詩人や修辭家は大いにいましめてゐる。それは聯想上遠いものは時には相反する關係に立つことがある。この場合はパラドックス的なもので、所謂 wit とかエスプリの惡種のものであるとされてゐる。

つきざる慈愛の涙に溢れる眼を形容して或る詩人が「二つの歩く風呂」とか「携帯し得る海」とかといつたことは正に可笑しい象徴形態となる。聯想上あまりに遠く前者は不可能なものであり、後者は二つの相反

する觀念から出來てゐる。次に象徴の對象（A）と象徴形態（B）との關係に於ても聯想上あまりに遠いものである。即ち宗教上の sentiment と風呂桶とはあまり遠い聯想關係である。

象徴形態のよし惡しの選擇は別として、詩は象徴形態を使用するものである。

象徴形態（symbols）の種類をあげれば、

（一）感覺的なシムボルには（A）音の形態を有するもの。（音樂は純粹な音の symbolism である）また詩の方面からみると、十九世紀の後半にあつたフランスのサンボリストといふ象徴派の詩人の中にこの考へ方があつた。（B）五感乃至肉體的な感覺に訴へる形態。

（二）sentiment の形態。秋の景色を淋しい心にたとへるなど。また自然の風物を形容するに神の存在といふ宗教的な情緒で表現することなど。

（三）觀念を象徴の形態とする場合。また自然の花鳥をD・H・ロオレンスの如く性的なシムボルで表現するなど。またワアヅワスの如く自然を神といふ觀念で説明しようとすることなど。

詩の表現法は多く象徴であるから、散文的な記述でもなく、科學的または論理的な思考の記述でもない。詩的象徴は外面的にみた詩の精神である。即ち詩の文の精神である。

詩の象徴形態は象徴の對象乃至目的の性質によつて決定されるものと思ふ。例へば不明瞭な世界を象徴するには不明瞭な象徴が使用される。元來象徴といふことは不明瞭なものであるのに、また目的が不明瞭な世界を表現するに不明瞭の象徴を必要とするから、不明瞭の世界を詩作の目的である場合は、その詩は二重の不明瞭を與へるものである。

不明瞭な世界を表現するといふ意味は不明瞭な世界を明瞭に表現するといふことを含まない。不明瞭の世

界をそのまゝ表現することで、換言すれば不明瞭な世界を不明瞭に表現することになる。

勿論表現の不完全なために不明瞭なものを發生させることがあるが、この場合は詩的な不明瞭でない。詩には不明瞭が必要であることは、その目的が不明瞭な心情などを表すときである。

更に詩は感覺的または印象的な意識を描くものであるから、觀念としての意味は極めて不明瞭なものとなる。詩を讀む場合でも作る場合でも詩を感覺することが大切である。

詩は逆に抽象的概念を感覺化することである。また感情を感覺化することである。

逆に感覺を抽象概念化したり、感情化することである。

音を色彩的シムボルで象徴したり、また色彩を音で象徴することもある。また神に屬することを惡魔に屬するもので象徴することもある。またその逆の方法もある。

以上單にその一例をあげたものにすぎないが、詩の表現方法は象徴を主としてゐる。今日心理小說（ヂョイスとかウルフの小說にあるもの）といふものにある心理の描寫は多く以上あげた如き詩的表現方法を使用してゐる。

要するに詩を思考の世界としてみれば、詩の表現方法は一つの思考を他の思考で象徴することである。

ホーマの敍事詩などには象徴的表現方法は極めて少い。皆現實的記述で松の木は松の木といふ風の表現が多い。この表現のタイプを十七世紀あたりの詩人は古典的な現實的な簡單な表現方法と呼んでゐる。また簡單な俗謠には象徴的表現方法は少い。これはどこの國でも同樣である。また今日では小說乃至物語を散文で書くことが普通になつたが、昔は韻文詩で書いた。この種の物語詩にも象徴表現法が少い。そして現實的な表現法が大部分を占めてゐる。

中世紀では象徵表現が流行した。またルネサンスにも益ゝ盛になつた。例へば伊太利のマリイノの詩、スペインではゴンゴォラ、英國ではダンなどの詩はさうであつた。

先に象徵表現で書いた詩はその意味が不明瞭であるといつたが、それは多く象徵形態それ自身が不明瞭なものであるのではない。多く象徵形態が何を意味するか、卽ち象徵の對象が何であるかが不明瞭であるといふことである。

黃金の夢開き

などといふ思考乃至 images は象徵形態としては明瞭なものであるが、さてそれが何を意味するかといふと不透明である。秋の日林を歩いてはしばみの實が黃色に光つてゐるのをみて、その氣持を象徵してゐるつもりで詩人が書いたのである。

光りの化石

といふ象徵形態があるとする。これもその意味は不透明である。しかしそれが氷のことを形容したものとすれば、意味が明かとなる。

(6) 今日の詩に多くあることであるが、主格と動詞とを有する文章などを必ずしも使用しない。思考を繪畫的にならべたり、音の世界としてならべることである。そして文章を作るといふ觀念でなく、文の構成を繪畫的にするか、音樂的にするかである。

次に今日の純粹の詩と稱するものは最早、象徵形態としての音の世界や images の世界をつくるのでなく、

詩は象徴形態が示す意味を考へずに、ただ詩の目的は直接に美しい音の世界や images の世界だけである。それが何を意味するかなどといふことを考へずに詩人はただ美しい音の世界や形像の世界をつくることである。であるから、この種の詩を讀む人はその詩の意味を考へてはならない。ただその詩が與へる音の世界や形像の世界を直覺し、感覺すればよいのである。

ブレモンといふ僧の詩論は面白い。丁度我々が坊主がお經を讀むのを聽いてゐるやうに、そのお經の意味は少しもわからないが、ただその音の世界だけが我々の感覺に訴へることである。ブレモンは詩はお經であるといつた意味は、詩は意味を考へずに、ただその詩のもつてゐる音の世界だけを感覺すればよいといふことである。

また今日のシュルレアリスム詩の要點も形像の世界だけを感覺すればよいので、夢の世界とか無意識的な世界の美を主張する理由である。

丁度、繪畫をみる時、その繪畫は如何なる場面とか、人物とか、風景とかを描いてゐるかをみるのでなく、その繪畫の線の美とか、角度の美とか、溫度の美とか、堆積の美とか、重サの美とか、色彩の美のみを感覺すればよいのである。

また我々は最早、星をみるのでなく、その星の光りを求めるものである。彫刻でも同樣に、いまこゝにバルザックの像があるとする。その時我々は最早その彫刻の意味であるバルザックを求めるのでなく、その彫刻された石それ自身の美を求めるものである。

詩も亦同樣にその詩が何を意味するかを求めるのでなく、その詩の中にある音の美とか、形像の美のみを求めるものである。詩人もそのつもりで詩をつくるのである。これは即ち詩の目的が昔からの一般の詩人と

目的が異つてゐることを示すものである。

意味といふものからみて、今日の詩は寧ろ切斷された論理の世界、種々の意味で不明瞭な世界を表現するのが詩人の目的になつてゐることがあるから、讀者はさうした不明瞭な世界は表現力乃至傳達力が不完全のためから來てゐると思つてはならない。寧ろ詩人はそれを目的としてゐることがある。詩人はそれを快感とし、それを美と感じてゐる。詩の精神はこゝまで發達して來た。昔の詩の精神とは非常に異つて來た。

詩の構成——三木露風

詩の構成は、言語と形式とに大別することが出來る。「言語は君子の樞機」と云ふ語がある。それで、言語の貴重なことがわかる。言語は、詩にとつて、貴重なものである。そこで其の用法上、貴重なる意義が二つある。

選ばれたる言葉と云へるところの貴重な言葉は、詩の上に必要である。反對に、選ばれざる言葉は、無用である。

藝術的な言葉と云ふと、字義からは、詩語又は凝つた言葉と云ふことになる。或は又凝つた言葉の詩語にもなるのである。尙藝術的な言葉の特性としては、近代的なことである。「藝術的」とか「藝術的な言葉」とか云ふ通用語例中の語は昔はなかつた。それ丈けでも、近代的と云へるのである。

强い感じを與へる言葉とか、優しい感じを與へる言葉とか、語彙又は用法によつて異るのである。故に、さういふ詩を構成する點を詩を作る者の心理に於て重んじなければならぬのである。凡そかゝる點を外にしては、詩の構成を說くことは、困難であらう。心理の問題であると共に、科學的方法の問題である。詩を構成する上に於ける心理の研究とか、或は又科學的方法とかは、漸く、詩の機運の醸成しつゝある現代の日本の興味ある題目となり研究もせられるであらう。

我國の詩の形式の發達の徑路を知ることは、詩の構成を研究する上に、必要のことである。現代の日本の詩の形式の起源は、長歌及び旋頭歌にある。內容から云つても、其の長歌及び旋頭歌の價値の幾多の現代の詩に勝ること幾干であらう。勿論古代に於ては、內容と形式と相俟つて充實し、漸次發達向上したのであつて、其の跡は著しい。玆に大友家持の長歌を擧げる。

橘の歌

懸けまくもあやに恐し、すめろぎの神の大御代に、田道間守常世國に渡り、八矛持ち參出來しとふ、時じくの香の木の實を、かしこくも遺したまへれ、國も狹に生ひ立ち榮え、春されば孫枝萠えつつ、ほととぎす鳴くさつきには、初花を枝に手折りて、少女等に裹にも遣りみ、白妙の袖にも扱入れ、かぐはしみ措きて枯らしみ、熟ゆる實は玉に貫きつつ、手に纒きて見れども飽かず、秋づけばしぐれの雨降り、足引の山の木末は、紅ににほひ散れども、橘のなれるその實は、直照りにいや見が欲しく、み雪降る冬に至れば、霜おけれどもその葉も枯れず、常磐なすいや榮えに、然れこそ神の御代より、宜しなべこの橘を、時じくの香の木の實と、名づけけらしも。

此の長歌の初めの四句は、甚だ莊重である。かゝる莊重の語を用ゐて作つた詩を、莊重體の詩と謂ふのである。橘を歌つたのであるから、おのづから、內容と相俟つて、强い感じを與へるところが、此の長歌の中に多くある。「ほととぎす鳴くさつきには、初花を枝に手折りて」の如き美しい語句もあるが、大體に於て右述べたとほりである。尙もう一つ大友家持の長歌を擧げる。

霍公鳥と時の花を詠める

時毎にいや珍らしく、八千草に草木花さき、鳴く鳥の聲も變らふ、耳に聞き目に見る毎に、うち歎き萎へうらぶれ、偲びつつあり來る間に、木の暗の四月し立てば、夜隱りになくほととぎす、いにしへよ語り繼ぎつる、鶯の現眞子かも、菖蒲草花橘を、少女等が珠貫くまでに、赤根刺す晝は繁らに、足引の八岳飛び越え、夜干玉の夜はすがらに、あかときの月に向ひて、往き還り鳴き響むれど、いかで飽き足らむ。

初めの二句の美しく優雅であることは深く感ずることであるが、此の一篇を通じて、如何に美妙な感銘を與へるであらうか。語の上から云つて、古代のそれに屬するものはあるが、現代の詩の樣な點を多く存するのである。右の「霍公鳥と時の花を詠める」は、優しい感じを與へる詩である。詩の構成上より見て右の二つの長歌は、參考になるのである。讀人不知の旋頭歌一首を擧げる。

鳥を詠める

白雪のふりしく冬は過ぎにけらしも、春霞たなびく野邊のうぐひす鳴きぬ

四季とき〴〵の風懷を詠ずるに適した體であるところの、旋頭歌の一例として、右の作を見ればよいのである。

形式の音數構成を便宜上、擧げた二篇と一首とに就き分り易いやうに表的に明かにする。二篇は初めの四

句、旋頭歌は歌全部である。

○○○○○○○○○○○○
○○○○○○○○○○○○○
○○○○○○○○○○○○○○
○○○○○○○○○○○○○○

○○○○○○○○○○○○
○○○○○○○○○○○○
○○○○○○○○○○○○
○○○○○○○○○○○○

○○○○○○○○○○○○○○○○○○○
○○○○○○○○○○○○○○○○○○○

即ち橋の歌に於ては、十二音、十三音、十四音、十四音となつてをり、霍公鳥と時の花を詠めるに於ては、四句とも十二音になつてをり、旋頭歌に於ては十九音づつになつてゐるのである。更にそれを左の様に分けることが出來る。

○○○○○　○○○○○○○
○○○○○　○○○○○○○○

○○○○○　○○○○○○○○○
○○○○○　○○○○○○○○○

○○○○○　○○○○○○○
○○○○○　○○○○○○○
○○○○○　○○○○○○○
○○○○○　○○○○○○○

○○○○○　○○○○○○○　○○○○○○○
○○○○○　○○○○○○○　○○○○○○○

即ちそれは、五音七音、五音八音、五音九音、五音九音と、五音七音づつと、五音七音七音、五音七音七音とである。音數の分辨された基脚は、直ちに、詩の構成の形式的要素である。

現在、詩を作る上に、屢々用ゐられる調子七五調は、右に擧げた長歌並びに旋頭歌の音調に含有せられてゐるものである。其の點に鑑みたならば、古代と現代とに、幾干の相違もないことが、あきらかになるであらう。現代の詩は、其の起源と等しい點を有し、而して昔から脈絡が續いてゐることも亦あきらかになる次第である。

構成上、いろ〳〵配慮しなければならぬ點があるが、先づ基脚に對する注意が肝腎である。それは、根本であるからである。其の注意をおろそかにしたら、良い詩を構成することが出來ないのである。

「青丹よし」は五音、「奈良の都の」は七音、「八重櫻」は五音、「けふ九重に」は七音、「匂ひぬるかな」は七音であるから、其の語音の基脚から見た時には、右の歌は詩であると云へるのである。さうしてそれは又短きが故に、短詩と稱することが出來るのである。詩の形式を約めて詩形と謂ふ。詩形は、いろ〳〵あつて、題材によつて、用ゐ方を異にするのである。

外國の詩形もほぼ日本の詩形と一致してゐる。中にソングがある。それは短い歌である。故に短歌に該當するのである。一般的に見て外國の詩も日本の詩も詩形の上から一致してゐる以上、特に日本の詩として局限的に考へるのは、どうかと思ふ。勿論それは、思想・感情及び國語の相違等を外にしてのことで、詩の形式上の見方である。

既に基脚の重要なことを知り、而してそれを用ゐるに當つては、更に方則を發見しなければならぬのである。其の點は詩作者にとつて至難な問題である。畢竟、贅語を以て詩を書くことの外に、周密なる用意を有してゐると云ふことが、詩作者の爲すべき態度であらねばならぬから、其の點に就ては、方則によらねば充分に意を滿たすことを得ないのである。私は又一方理に走せると云ふことも避けねばならぬことゝ考へるのである。故に常にかゝづらふことなく、詩作しなければならぬと又思ふのである。其の點から云ふと、などらかな外國語を以て、詩を綴ることは、比較的容易なことである。日本では詩を作ると謂ひ、詩を綴ると謂はぬ。それだけの相違がある。然るに文章は綴ると謂ふのである。斯樣な點卽ち同一の用語から云ふと、日本の文章を綴ることゝ外國語で詩を書くことゝは、たとへアイアンバスの樣な嚴格な詩形があるにせよ、同じ點があると云ひ得るのである。

詩の上に於ける定理と、さうして運用とは異るものである。運用に當つて方則を發見することが必要であ

る。必須のことゝ而して新意を以てする詩の創造である。私は嘗て詩の創造を說いたことがあつた。さういふ點から云つて果してどれだけの詩が、創造たるの價値を有してゐるであらうか。詩を作ることは散文を書くのと異つた態度を爲すべきは自明の理である。然らば其の態度とは如何なる態度であるか。音數律に合ふやうに作ると云ふそれ丈の態度を有するだけでは未だしと云はなければならぬのである。方則は一定不變のものであるけれども、それは、詩に於てはさうであつて、又活用されるものである。故に方則を有して、多種多樣なることを得るのである。此の方則を發見する者は、選ばれた詩人でなければならぬのである。

思ふところを餘すなく書くと云ふことが、嚴密に云つて出來ることであらうか。假に出來るとして、それは文章でなければならぬであらう。文章に綴つて餘すところがないと云ふことであれば、文章の事終つたとしてよいかも知れないのである。詩に於て、定まつた數の語で、意を盡すと云ふことが考へられるであらうか。玆に於て問題は、果してさうであるならば、文章をこそ書くべきものであつて、詩は文章に及ばぬと云ふことになるのである。我國では、文學と云へば、主として小說を意味し、詩よりも小說を先きにするのが常である。又文壇と云へば、やはり小說家の人々だけを意味するやうである。從つてそこに詩人が全然文壇から除外されてゐるのを見るのである。これは不當と云ふよりも解釋によるものである。文學として詩を考へる時、詩人も文壇の人である筈であるが、文と詩とを分つ上から云ふと、詩人は文壇には容れられないわけである。故に詩壇と謂ひ、又歌の方では歌壇と謂ふのである。

詩の科學的方法と云ひ得るならば、それは要するに音數の分解と而して綜合とである。音數そのものは直ちに律を意味しない。そこで音數による律を構成する場合、音數の單位を複合して、配置する。

方法の第一過程、更に云ふと作詩の段階の第一歩がそこにある。完成へ向つてそれは必要なことであつて、

詩作法の新解釋である。かやうな問題的なことに就て、詩人の先入觀念が、よくしてゐると云ふことは、一般的に廣く考へて肯定されることである。けれども、作詩上の段階を說くには、其の點を明かにしなければならなかつたのである。只玆に云ひたいことは、コンベンショナルな氣持に終始して、詩作を續けることは、賞揚すべきことではないと云ふことである。

時代の進展と廣汎なる意義とは、吾等の思想に深い影響を與へたのであつた。其處に考稽を要する點がある。斯くて吾等は多くの事を知り、それ等の事象に對して批判の眼を向けるやうになつたのである。そこで詩にしたところが、如上の意義を脫することが能きないで、恰も潮流に從ふ如く、時代の新しい空氣によつて感化されると共に、小說の傾向と雁行して來たのであつた。

詩の基本學に於ける詩の構成は、例を擧げると、「立ちかへる」では、「立ち」は二音となり、「かへる」は三音となる。而してそれが合つて五音を形成してゐるのである。それは、言ひ換へると、詩の形式の基本學である。「立ち」は脚音である。「春こそよけれ」では、「春こそ」が四音であり、「よけれ」が三音であつて、合つて七音になるのである。そこで此の成句は「立ちかへる春こそよけれ」であつて、五七調となるのである。立春から春分になると云ふ、其の頃の心持が、「立ちかへる春こそよけれ」に要約されるわけである。

我國の詩の起源は、長歌及び旋頭歌にあることは既に明かにした通りである。さうして其の長歌の調が五七調であることに鑑みたならば、右の成句と軌を一にし、何等のギャップもないことを見出すであらう。

平安朝の今様の中の一句「ふるき都に來て見れば」は詩形の變遷を示し、五七調から轉じて七五調となつてゐる。其の脚音は七音中「ふるき」が三音であつて、「都に」が四音である。さうして「來て」が二音であり、「見れば」が三音である。斯くて「立ちかへる」の五音に於ける脚音と「來て見れば」とが同一の構成で

あることが示されたであらう。

自由詩の構成は、

嘗て或人の語つた古墳のある野に
佇んで願望すると落陽の光が射した

に於て示される通り、最早五七調及び七五調を脱し新詩風を成してゐる。「嘗て」三音、「或人の」五音、「語つた」四音、「古墳のある」六音、「野に」二音が第一行で、「佇んで」五音、「願望すると」六音、「落陽の光が」九音、「射した」三音である。自由詩の右の作例に於て、基脚となつてゐる音數は、何れも、新脚音としてよろしいのである。尙又右の作例に於ては、自由詩が、かなり嚴密なる意味に於ける自由律なることを示すのである。

自由詩であるからと云つて、只漫然と、自由の意志のみによつて書くことは不可である。自由とは云へ、詩である以上はさうである。

歌謠的要素は、詩の種類によつて必要である。より多く歌へる要素を含むのが歌謠である。律調を要することは勿論である。律調を有してゐて而も平板である詩は、散文を書く態度と律調を以てした結果である。そこに律調は存するが、詩の方則が存しないのである。優婉なる調は、歌謠の詩の主部と云ふことは出來ないにしても、其の數の上から云ふと、比較的多いのに鑑みて、おもなものであるとすることが出來るのである。けれども、作品の價値は、おのづから別であつて、必ずしも價値に於て常に優婉調を有した歌謠の詩が傑れてゐるとは云へないのである。素朴な感じの歌謠であつて、詩的價値を、より多く有してゐるのがあれ

ば、さういふ作品も亦甚だ結構である。

自然を得てゐる詩は、大體から云つて、素朴な詩である。自然を歌つてゐると否とに拘はらず素直な飾らない感じを有して、而して聲調がよければ、甚だ佳である。

藝術的な詩にしても、最初から、韻脚を重んじ、詩の方則に從つて作られなければ只浮薄になるのみである。故に只特色のみに欺かれることなく、根本的な立場から鑑賞をも要するのである。藝術的であることは喜ぶべきことであるが、其の謂を只表面的にし、藝術の根本問題に觸れぬやうなことでは、甲斐の無いことである。狹い見解にとゞまり、只詩徒と稱する如き、是又眞の正しい詩を作り得ざる者である。

藝術に於ける純粹は、必ずしも淸い思想を歌つたり敍したりした作品にあると云ふことは云へないのであつて、それは、言ひ換へると藝術に於ける純粹性である。卽ち至純なる精神とも云へるところの生粹なる要素を指すのである。かゝるものが又至高なる精神とも相通ふに至るのである。

時代が進むにつれて、種々の事相が舊時代と異つて來る。從つて、詩も亦其の影響感化を受けざるを得ない。故に、物質的文明が進めば、詩の如き一面超越した點の著しくある藝術でさへも、それを歌つたり敍したりするやうになるのである。そこで、さういふ場合には、特に對象の觀取が、詩人の問題となるのである。其の點からして、詩の正確なる表現を期することが出來やう。いづれにせよ同一の結果を得るに至れば宜しい。エフェクトを强めると云ふことは、甚だ望ましいことで、思ふに右の詩の方法に由らなければ、成果を擧げ得ないであらう。

有か無かと云ふやうなことは、只質量の上にかゝるだけのことではない。それは、價値の問題である。詩にあつては、尙更さうである。價値の有る詩を書くことを心がけなければならぬのであつて、偶然の結果か

ら價値の有る詩が出來やうとは思はれない。詩作法に缺けるところのある詩は、價値の無い詩である。茲に於て、詩作法は、研究しなければならぬものである。

文學としては、觀取するところに力點をおくべきである。攝取するといふことも云へやう。用語は一般的に言へば、選擇を要するのである。殊に、詩に於てはさうである。かるが故に、詩の用語は一層精髓的である。形律と自由律とは、おのづから選を異にしてゐる。併し共に用語を精選しなければならぬ。自由詩が放漫に流れ易いのは、不用意の爲に、用語の選擇を誤つたことを數へ上げることが出來る。詩の構成に就ては其の點に注意すべきである。

幾多の經緯よりして、次第に、詩が發達し、現在の旺盛を來たし、猶將來を豫望させるに至つた結果として、詩に志す者が多く、それが爲、從つて又作詩熱を煽るに至つたのは當然である。空想を排斥し、寧ろ現實に執するの詩の傾向が生じたのは大分前の事であつた。而も一方にラヂオに依る歌謠的詩歌が、必要上多く表はれるに至り、再び形律の詩を作る者が多くなつたのである。

現實的傾向は自然物質文明と結合せざるを得ない。さういふ理の存するところは、現代人が近代に於て特に著しく發達した物質文明の影響を受けてゐる點にある。然るに、それはさうであつても、現實的精神が詩歌に表はれたのは古代のことであつて、おのづから、菲薄なる現實主義者と選を異にするものがあつたのである。

萬葉集に收められてある長歌中、殊に悲哀を詠じた作品には、却て力強い調子がある。誠を主にして詠すると、さういふやうな點が出て來るものである。それで、誠に力のあることがわかる。其の誠の力は、至誠の心から出てくるものである。誠の心の動きの爲に、詩に於ける表現の調子が强くなるのである。調に於け

る强さが感動させるそれは大である。詩がよく感動を起させるのは、誠の心の動きの爲である。

昔から變らない形律の基脚に於て、古今の詩歌が各異つてゐるのは、啻に、詩歌が形式上の事のみでないことを示してゐる。千差萬別であつて、しかも、音數律は定つた僅かなものである。現代は、恰も百花が一時に開く如く詩が多くあらはれてゐる。かゝる盛時に於て、文藝の視野は、一般的に擴がり、從つて分布狀態を明かにしてゐる。小說の方と詩の方とは截然とわかれ、讀者をも異にする點がある。さりながら、未だ十分に、文學としての價値を發揮してをらない憾みがある。益々旺んになつてゆくであらうと思はれるが、甚だ心細いのは、價値の上からのことである。詩を作ることが、一種の習性となつてゐることは、一般に、見て首肯されることである。然るが故に、習性がよく新機軸を出さうとは考へられないのである。ところで習性は忌むべきであるが、傳統の精神は尊重しなければならぬ。習性と傳統の精神とは、おのづから異るからである。習性なるものは主として手技上のことを意味する。故に傳統の精神の尊むべきに對して卑しむべきことである。

詩を構成し得ると云ふ詩作上の第一歩以上に、眞の詩を構成し價値を生ぜしむるに至らしめなければならぬのである。自由詩に對しては、散文、更に云ふと簡單なる感想であつて、率直なる表白であるところの文と詩との境が不分明なのが多いので、改めなければ、沒落を來たすであらうと考へられるのである。

文語、口語の二種の詩を、前者を雅文體と云ひ、後者を口語體とも云ふのである。其のいづれも形律で作ることもあり、自由詩で作ることもある。

暮れてゆく山のさびしみ、
暮れてゆく空のなげかひ。

いつしか青む谷あひの山の湖、
顫へ泣く檜葉の木立の薄あかり、
ありとしもなき風の音、沈默のゆらぎ、
その中に降りも出でぬる雨の布。

ほのに薫れる初夏の合歡のうるほひ、
濡れまさる薔薇の百合の木のしげり、
暗き心の泣きさぐる愁のひゞき、
ひそ〳〵と泌みゆく雨の忍び音よ。

暮れてゆく山のさびしみ、
暮れてゆく空のなげかひ。

いつしか青む谷あひの水のせゝらぎ、
聲うるみ音も絶え〳〵に咽びゆく、

流れにひそむ夕あかり、鈍き夢色。
はかなげに消ゆかに歎く霧の胸。

おぼめく山のかげひなた時としもなく、
薄映ゆるなやみの雲のおぼつかな。
山のこなたの坂路を、さてしも軋む空車、
それさへ濡れて夜となりぬ。（廢園）

疊句法と云ふのは右の詩の初の二行にあるやうなのを謂ふのである。「暮れてゆく」である。疊句は、句をたゝむことであり、折り重ねることである。おもに其の用法は、力強くする爲に用ゐられるが、それに限らないことは右の用法によつても明かであらう。「暮れてゆく」は五音である。即ち五音脚で初まつてゐるのである。「山のさびしみ」は七音であるから、次の「空のなげかひ」と共に、そこの二行は五七調である。同じ調子であつても詩の感じを異にするもので、拍子に合ひ、其の緩急にも相かなふのである。

此の二行の詩句の調子は、稍急である。それは反對に同じ調子でも、緩なるものがあることを示すものである。其の例となり、反證となるものである。日の暮れの早い季節がある。又雨の日には、急に日が暮れたやうに感じることがある。これは又或時の印象である。

「いつしか青む谷あひの山の湖」は、七五七の調子である。形律は大概七五調か五七調である。奈良朝時代

には、長歌を主として考へると五七調であり、平安朝に於ては、今様調が七五調であつた。七五七といふ律は、複雑な調子である。

「青む」は深酷な青色になることである。兩方に山があつて、其の間の分域は廣い。さうしてそこに湖がある。さういふ境地である。見てゐるうちに、早そことなく暮れ初めて、僅かの間に、急に湖の面が今までの色と變つたのに氣がついたのである。

「顫へ泣く檜葉の木立の薄あかり」は、五七五の調子である。此の五七五音は、前句の七五七の音律を受けてゐるのである。此の詩の第二節の起句は少しく强くなつてゐる。「顫へ泣く」は、「檜葉」に對する形容語である。影が唔んで來たので、と見る檜葉の木立には隙を洩れて、かなたの空の薄あかりが見えるのである。檜の木立と云ふよりも檜葉の木立と云つた方が、其の場の感じ・印象がよく表はれるのである。わびしい氣分である。而して云はゞ特殊の境地である。

「ありとしもなき風の音、沈默のゆらぎ」は七五七の調子である。極めて微弱な風の音であつて、よく繁つてゐる檜葉に吹くのであるから、籠つてゐるやうでもあり、さつと吹くやうでもある。「ありとしもなき」である。「沈默のゆらぎ」は其の景の全體的表白である。

「その中に降りも出でぬる雨の布」は五七五調である。自然裡である。折柄雨が降つて來た。其の雨は煙るやうである。さだかには雨の粒がわからない。以上の意味がある。

「ほのに薫れる初夏の合歡のうるほひ」は、七五七調である。しめやかに合歡のかをりがすることである。「濡れまさる薔薇の百合の木のしげり」は、五七五である。「濡れまさる」は、だん〳〵に、しとゞに濡れることである。

「暗き心の泣きさぐる愁のひゞき」は、七五七である。「さぐる」は歔欷である。

「ひそ〳〵と泌みゆく雨の忍び音よ」は五七七である。雨が樹木の葉並びに地に泌みゆくことである。次に此の詩の初の二行が入つてそれは復唱と稱するのである。印象を強めるのが、復唱の要點である。更に云ふと、此の詩の基調は右の二行にある。其の意義を有するのと、茲では、自然の狀景が少し僅かの間にも變化してゐるので、それを暗示的に表現したのである。

「いつしか靑む谷あひの水のせゝらぎ」は、七五七である。湖の端に流れ口がある。そこから水のせゝらぎの響が聞える。

「聲うるみ音も絕え〳〵に咽びゆく」は、五七五であり、「流れにひそむ夕あかり、鈍き夢色」は、七五七である。

「はかなげに消ゆかに歎く霧の胸」は、五七五である。此の一句になると、觀取するところ、幽玄であつて、象徵主義の詩の精神と而して其の方法とを以てしたものである。「消ゆかに」は「消えさうに」である。

「おぼめく山のかげひなた時としもなく」は、七五七である。「おぼめく」は、未だ其の時、幾分か、夕あかりが殘つてゐるので、暮れ切らぬところがあることを、意味するのである。

「薄映ゆるなやみの雲のおぼつかな」は、五七五である。まだ猶僅かに瞬間、薄映えの微光があることである。

「山のこなたの坂路を、さてしも軋む空車」「それさへ濡れて夜となりぬ」は、七五七五、七五である。定律たる七五調を同じ行に重ねたのは、接續上である。

霧

たそがるゝ森の彼方に、
沈む雲、雲のひまより、
ほの白き光に照れる、
寂寥の片われ月よ。

晩秋の疲れし風は、
力なくなほもひとゝき、
物影を空にみだして、
木梢吹き音をこそ立つれ。

かゝる時、夜の霧にぞ、
ものなべて消えゆくけはひ——
森かげも、寺の甍も、
はた水の堰かるゝ音も。

なほひとり、されども霧よ、

我胸は汝と離れたり。（慶園）

右の詩「霧」は五七調を以て作つたものである。而して十四行形式である。十四行形式をソンネットと謂ふ。又は獨逸語でゾネットと謂ふ。歐米の詩壇では、短詩と解され、比較的此の形式に由る詩が多い。詩の構成上、極めて、わかり易い形式である。此の形式ある爲に外國では、短的に、主として抒情で歌ふことが多いのである。

象徴的氣分で作つた詩である。終の節の二行の詩句の意味は、夜の霧に、森かげも、寺の甍も、水の堰かれる音も、吸はれるやうに消えて行くが、只霧は融けぬと云ふ觀照の意である。

文運隆盛であつて、詩も亦それに伴ひ、旺んとなつてゐて、外國文學の飜譯中、詩の飜譯にも、多年專心する者があつて、海外新潮を傳へ、衆芳競ふの觀がある。香ばしき西歐の文藝の華は、ダンテ以後、熾盛を極め、爲に詩の指導的精神は國民の感情を支配するに至つた。我國又詩が國民の一部に影響を與へ感情を支配するに似たものがある。故に詩を作る人々は、茲に鑑み、誤謬に陷ることなく、良詩を作ることを心掛けなければならぬのである。

象徴法の如き、一般的に云つて難解とせられるが、難解即ち解き難いと云ふだけのことを以て否定し去ることは能きないのである。是又詩法であるとして、詩の構成上採用して可である。構成學上から云へば、寧ろ進んで其の祕鑰を把握しなければならぬのである。詩の構成に於ては、律語或は自由調と言葉とが緊密なることを要する。緊密なることは、必ずしも普通用語例の範圍に於て善く作ることだけを意味しない。萬葉集の長歌にしたところで、それだけの物であるとは考へられない。超越した力を以て言葉を驅使してゐる點

が多大にあることを認めるに難くない。魄力を以て、長歌を作つた奈良朝時代の歌人に就て言へるばかりでなく、平安朝時代の溫籍な詠みぶりをした今樣作者たる歌人に就ても、同じやうに考へてよいのである。其の謂は、律語と言葉との緊密なる構成が、配意以上の審美的要素を以て爲されてゐることである。故に緊密なる詩の構成に就て思ひを濬めると共に、わざとらしからぬやうにしなければならぬ。

作詩法の初の階級を知らなければ勿論詩を作ることは出來ないのであるが、それだけを知つて、言葉を驅使してよいと云ふことはなく、詩の精神、言を換へて云へば、作詩の意義を了解して、詩を作らねばならぬのである。長短を問はず先定の詩作態度を以て、よく言葉と形式とを合致せしめ、詩を構成することを念とすべきである。

詩の表現

――百田宗治

詩の表現といふことは、いろいろの角度から研究も出來、また說明を加へることも出來るであらう。しかし私はこゝでは從來よく繰返された詩學的、あるひは心理學的な考察を避けて、一種私獨特の方法を用ひてそれを遣つて見ようと思ふ。何故なら私にとつてはそれが一番無理なく遣れる方法でもあるし、また諸君が詩學者でもなく、また心理學者でもない私から期待されるものは、さういふ「誰がやつてもあまり大差のない」學問的なそれではないだらうことを信じるからである。

最初に私は結論的に、三つの異つた詩の表現形態を暗示するほゞ三樣の表現態度を次ぎに擧げて見よう。

その一　感傷を感傷的に表現する

その二　感傷を感傷的にでなく表現する

その三　表現によつて一つの別の世界を作ることを目的とする

この區別は殆どいま私の直覺で書いてゐるので、甚だ漠然としてもゐれば、このまゝ聞いたのでは何のことやら見當のつかぬ讀者も少くないことと思ふ。このうち、最初の二つはまだしも諒解され易いかもしれぬ

が、最後の「表現によつて一つの別の世界を作ることを目的とする」といふことはちよつと呑み込み難い物の云ひ方だとも思へる。一體、この第三の種類の詩には、實際は「表現」といふ言葉を用ひてよいかどうかさへも、實はハツキリとしないのである。表現するのだから、何か表現されるものがその對象としてなければならないのが當然であるが、いま私の分類するこの第三項の詩には嚴密に云つて、それがない、いやあるとしても、普通に現實といふやうな言葉で云はれる――その現實的な對象がなくて書かれる場合なども少くないのである。で、こゝでは三つの種類（私の分つた三つの種類）を擧げたけれども、それも嚴密には前の二つに限つた方が、この講座にはより適切かもしれないと考へる。で主として前の二つについて說明し、餘裕あらば、後者に觸れることにしたい。

そこで私は最初に「感傷」といふ言葉を使つた。「感傷を感傷的に表現する」「感傷を感傷的にでなく表現する」といふ、その感傷といふ言葉を、何故何の斷りもなく最初から使つたかといふと、大體私は詩といふものはすべて人間の感傷の産物だと信じてゐるからである。

この感傷、或は感傷的といふやうなことも、これをむつかしく英語のセンチメント、或はセンチメルタル、佛蘭西語のサンチマン、或はサンチマンタアルといふやうな、普通に誰でもが使ひたがる原語の意味の面倒な穿鑿や何かをしてゐては涯しもないし、私自身さういふ資格もないことだから、これも私流の漠然とした定義によつて說明を進めるが、とにかく「詩といふものは人間感傷の産物」であるといふ私の意見には、さう眞向から反對する人は少いと思ふ。

無論私はこの考へに對するいろんな反對や抗議を豫想できぬことはない。ある人はきつとかういふ風にい

ふだらう。

「詩とは人間の崇高な感情感動から產れるもので、何も感傷などといふ子供臭いものからだけ產れるものではない。」

と、一應はその考へ方も尤もではある。しかしこの崇高な感情とか感動とかいふことはどういふことであらう。もしそれが神に對する吾々人間のある瞬時の情熱とか一種の恍惚的な心情とかに近いものをいふのであるとするなら、私はそれもまた人間感傷の一種だといふ。感傷といふやうな言葉を用ひると、普通の人はすぐにそれを何か少女的な、浮薄な、齒の浮くやうな、輕卒な意味に執りがちになるやうであるが、もしそれがさういふ風に信を置くに足らぬ、何か浮草のやうなものであるとしたら、およそ人間の成すところ、考へるところ、世には感傷的たらざるものは何一つ存在しないと云つても、決して過言ではないと思ふ。

ものに感動する、ある人間的な事柄に搏たれるといふやうなことはすべて感傷である。その物質的な、或は精神的な對象が何であらうと、吾々が人間的ないはゆる良心とか、或は憐愍とか、同情とか、或はまた反感とか、敵意を持つとかいふやうな感情感動を起したり、動かしたり、またはそれに恍惚としたり、或はまた反省したり、後悔したりする、さういふ事柄はすべて人間の感傷が成させる業である。

かういふ風に見て來ると、斷るまでもなく、吾々が詩を書いたり、自分の感情を文章に作つたりすることもすべてみなその感傷の業であつて、どんなに自分は感傷的な人間ではないなどと思ひ込んでゐる人があつても、さういふことをさういふ風に思ひ込むことそれ自身が旣に感傷的なのである。したがつて、この感傷といふことを拒否し、それに逆つては、まづ〳〵普通の意味では詩とか文學とかは遣れぬのである。人情とか、ヒューマンとか、ヒューマニティなどといふ言葉があり、文學上にもヒューマニズム——人道主義など

と譯されてゐるものもあるが、この人道とか人情とかいふものも、いふまでもなく濃厚なる人間感傷のそれであつて、小說などは昔から「世態人情を寫し出すもの」などといふやうなことが云はれてゐる位であり、その時代々々の眞正直な考へ方から、さういふものを排斥するやうに見える文學運動なども起るが、しかし結局小說といふものはそこへ返つて來る。詩は小說ほどには、さういふ意味では現實的でなく、或はまた人情的ではないが、小說或は小說家の場合では、それを寫す、描き出すといふやうなことが云はれる代りに、詩や歌では、その人情そのものが、それを作らせる動機となり、素因となるのであつて、考へ方によつては、小說などよりもよほど詩の方が人情的であるといふやうなことがいはれぬこともない。

要するに感傷といふことを何か輕んじたり、馬鹿にしたりするのは、眼を塞いで物を盜むのと同じことで、またさういふ風に生半可な考へで輕く扱つてしまつたりなどするから、感傷といふことが何か輕薄な、恥づべきものであるやうな氣を起させるのである。

大體これだけの前提を置いて、私はまたもう一度繰返す。詩を作るといふやうなことも、或はまたそれを味ふといふやうなことも、更に進んでそれを研究するといふやうなことも、要するに詩といふものに何等かの愛着を持ち、興味を覺えるといふこと、そのことが既に人間感傷のあらはれである。したがつて昔から存在するどんな詩歌にしても、どんな形でか感傷を含んでゐないものはない、といふよりも、それなくしては詩歌といふものが成り立たないのである。芭蕉のいふ「さび・しをり」もそれなら、有名な『古今集』の序文もさうである。「ものゝあはれ」などといふ言葉などは、その眞髓をつらぬいたものと云つてよい。風流といふやうなことも、世にいろ〳〵說を立てる人があり、さういふ感傷の世界から心根を絕つことを以て、「浮世の外に立つ」といふやうなこともいはれる位に、表面的には人間の感傷生活とは反對の方向を目ざしてゐ

る生活様式のやうに思はれるけれども、觀方によつては、それほどまでに人間の感傷生活といふものを無視することが出來ず、或はまた刄向ひかねてそれから逃走しようとするやうな感傷的(センチメンタル)な態度を無意識的に糊塗(こと)したことのやうに見えぬでもないのである。

ところで、さういふ風に感傷的であることが本旨である古來の詩歌は、同時にまた云ひ換へれば、他に同感を求める――即ち訴へ、求める詩歌である。單に自分の感傷的な氣持を表はすといふだけではない、それを通して、自分の氣持の同感者を求める詩歌であるといふことが出來るであらう。詩の形が、その表現形態が、或はその樣式が、いかに「感傷を感傷的に」表現すべきかに腐心され、それを標的とし、それに向つて完成を求めつゝ幾百年かを遍歴し來つたかゞ推測されるであらう。

「感傷を感傷的に」――こゝに、今日の言葉を以ていへば、一つの必然的な、そして最も有力な詩の方法論が潜んでゐると見られよう。古來のあらゆる韻律論も、漢詩の平仄も、起承轉結の方則も、短歌の音律形態も、俳句の季題の約束も、更に進んで藤村の七五調の完成といはれるものも、泣菫の古語調も、有明の破調も、口語詩の運動、自由詩の理論も、その後の『感情派』『人道派』の興隆はいはずもあれ、民衆詩派も、プロレタリア詩も、下つては今日の新民謡小唄の流行も、すべてみなその軌を一にするものといふことが出來よう。

夕波(ゆふなみ)くらく啼(な)く千鳥
われは千鳥にあらねども
心の羽(はね)をうちふりて

さみしきかたに飛べるかな

「草枕」冒頭

の藤村の七五韻文調はいはずもあれ、

わがゆくかたは、月明りさし入るなべに、
さはら木は腕だるげに伏し沈み、
赤目柏はしのび音に葉ぞ泣きそぼち、
石楠花に息づく深山——「寂静」と
「沈黙」のあぐむ森ならじ。

「わがゆく海」冒頭

の泣菫の古典的な言葉の彫啄を凝らした詩風も、

時ぞともなく、青き路
したたり凝るわが思ひ
胸の園生のうら寂びて、
はたおぼろめくそが中に、
夢にやくもる石獣のむなしき瞳。

「鬱憂」冒頭

の有明の官能的な情調の象徴も、更にいはゆる自由詩の時代に入つて、富田砕花の

『どうぞゆつくりお匂ひ下さい！』
…私(わたし)どもは、どんなにこの言葉に打たれたことだつたらう！
僅かのこれらの言葉に、
花屋(フローリスト)の奥さん：
私どもはこんなにまで温(あたゝか)い言葉に飢ゑてゐるんです。

「温い言葉に飢えてゐる群れ」冒頭

の臆面もない感傷癖、更に室生犀星の

したたり止まぬ日のひかり
うつうつまはる水ぐるま
あをぞらに
越後の山も見ゆるぞ
さびしいぞ

「寂しき春」冒頭

も同時代的な感傷調であり、佐藤春夫の有名な

あはれ
秋かぜよ」
情(こころ)あらば傳へてよ
——男ありて
今日の夕餉(ゆふげ)に　ひとり
さんまを食(くら)ひて
思ひにふける　と。

に始まる「秋刀魚の歌」の如き、作者先刻御承知の常道通りの「感傷を感傷的に」歌ふことの見本的な表現であるといふことが出來よう。たゞかういふ風に、謂はば歴史的に明治以來の日本の詩を、かういふ立場から見て來ると、泣菫有明の時代の、ひとしく感傷を感傷的に表はすことを目標とした詩のうちでも、その表現に非常に藝術的な彫琢と完成を期した作品はあまり露骨にそれを感じさせないが、次いで自由詩の時代に入つて、一種の履き違へられた詩に於ける「自由」の觀念と、文學の中からさういふ感傷的な要素を出來るだけ退けようとした自然主義文學運動の影響を受けて、反對(あべこべ)にその告白的な感傷癖を一手に引受けてしまつたやうな結果とが一緒になつて、藝術といふやうな美名も何處へやら、わが國の詩はむしろ作者の素質的な感傷性の指すまゝに、手放しの本能的な感傷體を形づくるやうになつてしまつた。前に掲げた短い引例に見ても、大體その趨勢が伺はれよう。

かういふことは、文辭は古くとも有明以前、例へば上田敏博士などが詩論を書いたり、海外の詩を紹介し

たりしてゐた當時と、自由詩隆昌時代のそれとを比較しても、詩の表現といふことに對する多くの詩人達の常識とか心構へとかいふものがまるで異つて來てゐることにも立證される。自由詩の理論にも色々あるけれども、特に藝術的にそれを完成したと思はれるやうなものは今日から省みて殆ど存在せず、その殆どすべてが感傷的にいはゆる情熱（パッション）の自然發生的な言語活動といふものを尊重し、それに終始し、それを韻律（日本語の場合では音律）の觀念に結びつけたものに過ぎなかつた。これは非難の意味でいふのでなく、私としては現象的に、わが國の最近の詩が、かういふ情勢の下に、いよいよ感傷の感傷的な表現といふことの方に、次第に露骨に、云ひ換へれば非藝術的に馴致されて來たことを説明したまでである。

次ぎに、感傷を感傷的でなく表現する詩といふものは、どういふ働きによるものであるかといふことを説明しなければならないが、その前に一言して置かねばならぬのは、感傷を感傷的でなく表現すると云つたところで、それは何も人間の感傷性といふものを否定するのでも何でもなく、詩歌の對象として、また詩を作る直接の素因（モティフ）として感傷的なものを取扱ふことに於ては、それを感傷的に表現するといふことゝは少しも違つたことではないといふことである。たゞ異ることはその間に人間の主知の働きが加はつて、その表現形態を異にするといふ一點にある。

こゝで主知といふ言葉が出て來たが、最初に注意して置かなければならぬのは、最近一種の流行語のやうに、ある種類の文學批評家や詩人の間で使用されるこの主知といふことゝ、理性といふやうな昔からある言葉、その二つの言葉の意味を同一のものゝやうに取扱はれることが多いといふことである。

佛蘭西語のレイゾン、それからアンテレクト、或はアンテレクチュエルと、アンテリジェンス――これも

むつかしく語義的に穿鑿すれば、私などのあづかり知らぬ面倒な問題が出て來るのかも知れぬが、主知とか理知（または理性）とかいふ風に日本語で書きあらはされてゐるかぎりの意味に於て、私はこの二者の識別が近代文學殊に近代詩の鑑賞といふやうなことには絕對的に必要であると思つてゐる。

昔から本能と理知といふ言葉がよく相對的に使用される。人間の人間たる所以は自らその動物的な本能力を制禦し、またはそれを整理する理知の力によるといふやうなことをよくいふが、この理知がどんなに發達しても、それがいふところの主知の働きにはならないといふこと位は明瞭であらう。學問には通じない私だから、どんなお門違ひの間違ひを引起してゐるかもしれぬが、さういふ意味の理知といふものは吾々人間に共通の一つの機能であつて、何か大事件でも引起して、本能的に驚愕己れを忘れるといふやうな場合にも、出來るだけ冷靜な態度を持し、靜かに前後の關係や事情を考慮して、日常の平衡さを取戾すやうに努める――といふやうなさういふ働きをも指すものであるらしいが、しかしさういふ理知とか理性とかいふ要素が、そのまゝ詩歌表現の過程に取入れられても、必ずしもその表現の價値が增すとか、豐富になるとかいふことは云へないのである。

昔から理知的な素質が他の同時代人に較べて濃厚だつたといはれる藤原定家の歌にしても、或は理知的に性格の圓滿具足を稱せられた蕉門の去來の句にしても、必ずしも同時代人の他のより情熱的な歌人や俳人の作品に比較して、特にその故に卓越したものを感じるといふほどではない。たゞさういふ要素がそれらの歌人や俳人の作品に感じられるといふだけで、定家にしても、去來にしても、この理知的素質によつて藝術上の名聲を高めたといふやうなことはない。むしろ去來にはその故に反つて凡作が多く、個人的な好みから云へば、私は定家の歌はあまりに要領よく分別臭いところが感じられて決して好きでない。

感傷を出來るだけ感傷的に表現することを以て本義とし、傳統の精神とする古來の詩歌に於ては、その作者になまじ理知的な素質があり、その作品が中庸的で、破綻を示さないといふやうなことは、いはゆる角を矯めて牛を殺すの類ひで、反つて災ひを招き易いものであるし、もし純粹といふやうな言葉をこゝで使ふとすれば、純粹な詩歌の感傷性を損ひ、またはそれを混濁させるに過ぎぬやうな結果に陷り易い。實際の生活では何人にとつても、この理知的な要素とか素質とかいふことは必要であつて、それなくしては單にその生活を破滅させるにとゞまるが、詩歌の上では最早さういふことは多く問題にならない。從つて古來有名な詩人としてその名を謳はれ、その感傷のいはゆる純粹性によつて幾多の子女を泣かしめ、狂はしめて來たやうな人達の中には、實際に又かういふやうな一種の性格、生活の破綻者として一生を悲慘の狀態のうちに終つてしまつた人々が決して少くない。佛蘭西象徵派の詩人として有名なポオル・ヴェルレエヌ、それから高踏派（パルナシアン）と象徵派の橋渡しをした同じく高名の詩人シャルル・ボオドレエルなどのさういふ典型的な生涯はよく人の知るところであらう。

理知が感傷の感傷的表現を究極の目的とする詩歌に於て、或は作者の情熱を中庸に引戻したり、偏つてゐるが故に、一層讀者の感傷的欲求を充す表現に一つのバランスを與へようとしたりして、反つてその興を醒まさせるといふやうな意味から、むしろ排斥されて來たことは茲に說くまでもない。元來感傷といふやうな狀態は瞬時的にも理知の進入を許さないものであるから、この兩者が詩の上で兩立するわけは素よりないのである。近代詩の場合に於けるいはゆる主知を、漫然とこの理性理知といふことゝ同一義扱ひして、近代人の科學の洗練を受けた理知的思想を簡單にそれに結びつけ、時代錯誤の單純な理知詩を再び招來しようとするものであるなどといふ、早計な判斷を下すことの蒙はこれによつて見ても明かになる。

それなら理知とか理性とかいふものとは異る詩に於ける主知といふものはどういふことを意味するか。私はいま感傷(こゝでは或は本能と云つてもよい)と理知とは詩の上では兩立しないといふことを云つた。が、いかに感傷を感傷的に表現するといふやうなことを云つても、その表現といふことは素より何等かの理知的要素なしには行へることではない。そこでさきにも云つたボオドレエルやヴェルレエヌのことになるが、どんなに反理性的な本能溺沒の瞬間といへども、それらの詩人は詩のことを全然忘れ去るといふことは出來なかつたと傳へられてゐるやうに、この詩のことを忘れなかつたといふことは、遂にこれらの詩人が市井蒙昧の單純な痴人(しれびと)でなく、その奥に一種特有の理知的な客觀の世界を合せて藏してゐたといふことになる。またこれらの詩人の、よし類ひ稀れな天稟によるものとはいへ、その美しい詩句の裏にひそむ、その言葉の選擇・配合、彫啄、またその音樂的な韻律、色合(ニュアンス)の表現などに要する藝術的な方法、またその苦心や努力などを全うせしめるだけの、同じくすぐれた知性の共力を豫想しないわけには行かないであらう。この感性(感動とか感傷とかいふことの前に、そしてもつと純粹にものを感じるといふ感覺的な素質)に對する知性(同じく知覺的な素質)――この詩人の表現に缺きがたい知性が、近代の詩人の鋭敏な感覺(サンサシオン)や感性(サンシビリテイ)と相呼應して發達したものが、次第に詩の中で重要な、また主要な役目をそれ自身持つやうになり、遂にそれが一種の精神力を伴つて深奥な主知の世界を形づくるやうになつたものと私は考へてゐる。

・

主知に於ける知覺、即ち知るといふことは、最早知識といふやうな重苦しい堆積物をも意味せねば、況して理知とか理性とかいふやうな、それ自身何の能もない鈍物とも一つになるものではないが、この兩者の要素を合せ含んだ一種の精神力として、感傷を感傷的に扱ふことに馴れた傳統的な文學、詩歌の上に、ひとし

く感傷を取扱ふとしても、それを主知的に（即ち感傷的にでなく）表現するといふ新しい表現の世界を展開した。

この近代詩に於ける表現上の新しい開展は、同時に、感傷を感傷的に表現することを目的として、發達して來たこれまでの詩が、その當然の歸結として、さきにも述べたやうな、その要求に最も都合のいゝやうに作り上げて來た、同時にその「訴へる」「同感を求める」といふやうな資質に最も適應した形態として選んだ韻文詩、或は韻文詩的な觀念を先づ破つた。破つたといふよりも、さういふ久しい間の習慣が、自然に、さうして選ばれた韻文形態、或は韻文詩的な形態を執つて表現されたものは、その精神が純粹に詩的であらうとなからうと、詩として通用するやうになつてゐた蒙習が、最早必要でなくなつたのである。散文詩の發端は遠く露西亞のツルゲネフ、佛蘭西のボオドレエルによつて開かれてゐるが、單に散文で書いたから、散文に書いたからといふやうな、同じやうな形態本位的な理由からでなく、表現それ自身のかういふ轉化から、より本質的、自覺的に今日多く世間に見るやうな散文體の詩を產むやうになつたのである。

が、詩に於ける主知の發展は、單にその表現の上で、昔からの感傷を感傷的に表現するといふ習慣を、感傷的でなく表現する、即ち主知的に表現するといふやうなことになつたり、その結果必ずしも韻律的な表現形態の必要を認めなくなつたといふやうなことだけでなく、更に進んで詩的對象の世界にまで進んで、一方では詩から感傷を排斥するといふやうな、これまでの詩の觀念に馴れたものには思ひも及ばなかつたやうな現象を示し、また他方にはこの表現そのものに於ける主知的な要求が、遂にそれ自身完全に獨立して、表現だけの詩といふやうなものをすら作り出すやうにもなつたのである。

表現だけの詩――さういふものを想像することはこの講座の讀者には殆ど不可能のことゝ思ふが、詩に於

けるこの理論を極端に進めて行くと、遂にさういふものをも認めねばならなくなつて來る。そしてそれよりも前に、いはゆる內容（なかみ）のない、表現だけの詩といふやうなものに第一「表現」といふやうな名は可笑しいではないかと云はれる人があるだらうがその通り、さういふ詩を好んで書いたり、さういふ詩論を述べたりする人は最早「表現」といふやうな言葉も用ひなければ、第一さういふものを認めてさへもゐない。私が最初に分類第三として「表現によつて一つの別の世界を作ることを目的とする詩」といふやうなことを言つて置いたのは、かういふ突き詰めた傾向の詩及び更にまた別の要求から興つたいはゆる超現實主義（シュウルレアリスム）の詩などを指すのであるが、既にそれが表現でない詩である以上、それはこの講座の編輯者から課せられて命題の範圍の外に出ることになるから、この說明はこの程度で先づ打切ることにしよう。

次ぎに感傷を感傷的にでなく表現する、または感傷を主知で表現したといはれる新しい詩を少し擧げておいて見よう。

私は、ランプを庭に投げた、明るく見えるやうに、そして私は寢た。すぐそとは、ざわめいてゐた。私の耳は眠つてゐる。日光が扉を叩いてゐる。

「怠惰」ポオル・エリュアアル　北川冬彥譯

シャボン玉の中へは
庭は這（はい）れません
まはりをくるくる廻つてゐます。

「シャボン玉」ジャン・コクトオ　堀口大學譯

解り易い詩を選んだ。この二つとも輕い詩であるが、自然といふものを、これまでの詩に見馴れたやうな當り前な、感傷的な觀方乃至表はし方で書いてゐないことに注意しなければならぬ。

蝶のやうな私の郷愁！……。蝶はいくつか籬を越え、午後の街角に海を見る……。私は壁に海を聽く……。私は本を閉ぢる。私は壁に凭れる。隣りの部屋で二時を打つ。「海、遠い海よ！と私は紙にしたためる。——海よ、僕らの使ふ文字では、お前の中に母がゐる。そして母よ、佛蘭西人の言葉ではあなたの中に海がある。」

「郷愁」三好達治

この詩はよほど感傷的な表現をしてゐる。然しながら最後の「海、遠い海よ！……」以下の表現にはこの詩人の甚だ主知的な知性が働いてゐる。

斧が木を伐る！　そこから密封された一本の光が迸るであらう。光の下で精巧な獨樂が廻る！

「年輪」阪本越郎

樹木の年輪を書いたものであるが、感傷的な感慨や嗟嘆がなく、作者の主知の働きにまでその鮮新な感性がそれこそ「一本の光」のやうに迸り出てゐる。

僕の骨にとまつてゐる
小鳥よ　肺結核よ

おまへが嘴で突つくから
僕の痰には血がまじる
おまへが羽ばたくと
僕は咳をする

おまへを眠らせるために
僕は吸入器をかけよう

この詩などは一見これまでの感傷詩と異らぬやうに見えるが、しかしこの詩を讀む人には、この詩の中に作者の肺結核といふ病氣に對する何等の人間的な感傷が見出されず、偏へに作者の表現そのものがこの詩を生かしてゐることに氣づくであらう。そこに作者の純粹な感性と、それに投射された藝術的な主知の姿を見出すことが出來る。

園丁は木を植ゑた
彼は木を伐つた

ランプは消されてあつた
僕は甚だ惡く睡つた
村は脇の方にあつた
鳥が僕を早く覺ました

「RÉALITÉ」より　春山行夫

どういふことを書かうとしたのか、この詩から讀者はどういふ意味を搜し出せばいゝのか。が、およそさういふ穿鑿はかういふ詩にとつては無用の業である。讀者はたゞこの詩の一行一行から受ける感覺を勝手に統一して、一つの氣分（ムード）でもよい、或は情調でもよい、さういふものを受け容れることが出來ればそれでよいのである。

從來の感傷詩のやうに、これらの詩は讀者に訴へるといふやうなことを目標として書かれたものでなく、作者の主知的な一種の詩的秩序が自らにかういふ詩句を選定したのである。要するに讀者はかういふ作品を通して、さういふ作品を書いた作者の慧知的な精神、或はエスプリを感知することが出來れば、それでいゝのである。

この最後に擧げた作品などから、ぼつぼつ、いはゆる表現によつて一つの別の世界を創造する詩の世界が始まつて來る。前にも述べた通りに、それは最早昔からある詩に於ける「表現」の語義に添ふものでなくなるといふことを述べて、この甚だ不完全きはまる、そして獨り勝手なレクチュアを終ることにしよう。

☆著作と編輯

著作の精神——下村海南

一　著作の目的

著作の精神は、著作の內容によりてうかゞふ事ができ、その內容は、著作の目的と、功程とによりて斟酌せられる。

著作はいかなる場合もそれが印刷に付せられ、汎く頒布される事を目的とするが、中には金を得るに急なるが爲にペンを走らせ、又書店の要請に逐はれて筆にするものもある。いづれもその多くは內容が貧弱であつたり、繁閑要を得なかつたり、錯誤があり、不備があり、研究彫琢の足らざるものが多い。その甚しきに至りては書店から提供せるものに著者としての名を貸す、或は代作せしめる、多少の加筆を施して已れが著作の如くにする。此の如きに至りてはもはや著作の精神は皆無である。著作を冒瀆するものである。

著作の目的は眞劍でなければならぬ。中には金錢を得るを目的としない、否相當の失費は覺悟である、しかし已れが畢生の硏究にかゝるものとして、其成績を殘したい、已れが思索せる結果を公表して、其主義主張を宣傳したい、よりて社會に何等か貢獻する處がありたい、少くとも後世の識者をまつといふやうな心持の伺はれるものもある。こゝに著作の精神が生きてくる。

二　著作の工程

著作の工程とは出版するまでの手續を意味するもので、大體は製版と印刷である。美術に關する著作などには、紙質の外に繪畫・模樣・圖表・寫眞等の精巧さと着色などに、製版及び印刷の苦心がある。さうした例外を除いて一般に考へさせられる事は、文化の發達に伴ふ著作の變遷である。

先づ何よりも出版の安易と發達である。木版印刷が一字版乃ち活版となり、銅版・石版・寫眞版・オフセット版と、印刷機械の發明・改良は近時著しき進況を見る事となつた。乃ち國初以來鎌倉開府の前年までは千八百部を算するに過ぎざりしものが、鎌倉開府後德川幕府創立の前年までには五千餘部、次で德川幕府時代には一躍六萬餘部に上り、維新以後明治年間には七十五萬部、大正年間に四十九萬部餘、昭和に入りて七年までに既に約十五萬部に達してる。

三　著作の洪水

印刷技術と共に製紙業の發達は安價に大量の用紙を供給する。印刷仕上げの速度は平版より輪轉機にうりて一躍一時間十數萬枚を刷り上げる事となる。こゝに出版物の洪水時代となつた。

出版物の洪水の供給する側としては、印刷の進步によると共に、需要する側としては、敎育の普及向上の度が高まると共に讀者階級の密度を濃くし、人口に比例する讀書家の比率は著しく多きを加へ、更に交通の發達は讀書階級の市場を一國內よりさらに世界國際的に擴張した。文字の上に孤立せる日本では日本文字の著作は日本に限られ、極めて少數のものが在外の日本人の手にわたるに過ぎないが、歐洲各國の文字は互に

系統を一にせるため、英語の著作は英米その他英國の植民地・自治領はもとより、歐洲大陸諸國さらに東洋各國に於ても汎く流布される。さらに英佛獨伊これらの語は容易に互に翻譯されるのである。

四　日本と歐米の相違

教育が普及し交通が發達すると、著作の市場は前後左右に擴大される。此の如くにして一方には著作の勞少くして多量に安價に供給される。しかもその單價は部數の增加に比例して一層低下される。日本にありても書册の低廉となりし事驚くべきであるが、其發行部數に至りては、數十版を重ねた著書といつても、萬を算すれば大成功であつて、(小學中學等の教科書などの如き强制的のものは之を除き)十萬部以上といふ事は例外であり、歐米に於てある小說などが忽にして百萬部以上も賣り上げるものと同日の論ではない。しかし何といつても、文化の進步と日本國民の教育熱・知識熱は非常なもので、現に出版圖書部數に於ては一年二萬三千部を超え、露の三萬八千部、獨の二萬四千部に次ぎ、世界の第三位であつて、英佛伊米を遙に凌駕してる。此の如く出版の盛なるは明かに著作を奬勵刺戟する事論をまたないが、しかし大量出版は粗製濫造を示し、著作の安易さは勢ひその精神の緊張味を缺く事となる。

五　本居翁の古事記傳

その一例としては本居宣長翁の古事記傳である。宣長の記傳に筆を始めたのは明和元年、脫稿したのが寛政十年、この間三十五年を要してる。しかも四十四卷三千三丁の版下は春庭十七卷、美濃子五卷、翁六卷、土満一卷、有信五卷、丹羽島十卷の數人の手になり、出版にかゝつたのは天明六七年の交で、完成したのは

文政五年、これ又三十五六年の歳月が流れてる。この間、宣長は家產をあげ猶刊行する能はず、漸く尾藩の家老横井千秋の援助と口入により、名古屋の書肆永樂屋と風月堂が漸々に引きうけたものであり、宣長歿後二十二年に漸く完成されたのである。そこに著作の傷ましい、しかし、强い尊い精神の流露に感激せざるを得ない。

六　書籍洪水裡の讀者

かうした史實を思ふと、僕のやうに安易に數年二部三部と書册を公けにしてるものは、耻かしいやら、有りがたいやら、勿體ないやら、申譯がないやら、何ともいひつくせぬ感激に打たれる。

我等はかうしたあらゆる資料の蒐集に便宜があり、あらゆる先輩や專門家の意見を聞く機會に恵まれ、極めて容易に出版され、しかも安價なるため相當な讀者を求めうる時代に生れ合した。同時に讀者側としては毎日新聞の廣告に、書店の店頭に、新刊書の洪水にあえまはされて來た。社會の事物があまりに複雜に多方面に目まぐるしく動くだけに、讀者の方もその書册の洪水の中から少數を拔き出さなければならぬ。昔は書册が少い、しかも高い、容易に手に入らない。こゝに於て偶〻入手せるものは非常な關心と緊張味とを以て耽讀された。讀書百遍意自ら通ずるといつても、今の讀者は一回だけ眼を通す事にすら忙しがつてる。

七　現代著作の精神

こゝに於て現代の著作には內容の尊い充實せるものである事は無論であるが、その記述が明確であり、簡潔であり、秩序よく分類され、その輕重緩急が容易に識別されるやうにあらねばならぬ。難解苦澁の文、廻

りくどく重複せるものは遠けられる。ダラ〳〵とつゞけられた書き方では讀んでくれぬ、理解してくれぬ、共鳴してくれぬ。さらに事實の敍說にしても、また主義主張にしても、只抽象的では効果がうすい、主張を押し付けるのでなくて、吾が主張せんとする結論に到達するやうな事實の敍說が有効である。高壓的にカサにかゝつても駄目である。誇張に失すれば却て反感を招く。要は明確に簡易に、しかも面白く朗かにありたい。鬼面は禁物である。その底に眞劍さがあればよい、熱があればよい、誠があればよい。現代の權勢慾、物質慾、さうしたものに超越した著作があり、それが不朽に殘されてゆく。萬葉集、源氏物語、正統記、大日本史、或は近松に芭蕉に、近くは漱石子規に、あるひは福澤全集に、さらに賴山陽の外史政記が維新の宏謨にいかに意義ありしかを思へば、充實せる內容と同時に讀者の胸を打つ、あるインスピレーションがほしい。ある熱、ある誠、ある主義主張がなければならぬ。

古事記傳一頁十行二十四字詰六千三百八十四頁、合計百五十三萬二千百六十字詰の文字も、新聞の一頁の字數二萬五千餘字を以てすれば、古事記傳全部も六十頁に過ぎない。出版にかゝりて三十五年を要したものも、今は二晝夜足らずに百萬部を刷り上げる事ができる。文化の餘澤は如何に心の糧に惠まれてゐるか、吾等は有りがたい世に生を享けて來た。著作するものも緊張味を缺けてはならぬ。讀者もまた緊張味を缺けてはならぬ。

著作の技術——杉山平助

一 著作の價値

「著作」とは、文筆を以て、自己の意見なり感情なりを、世に問ふことの謂である。世に問ふと云ふこと、卽ち、對社會的に發表すると云ふことに、「著作」の眼目がある。「著作」は讀者を豫想する。讀者に自分の意見や感情を示して、それを理解せしめ、又は共感せしめねばならぬ、日記や書簡と異ふのは其處である。

それが爲には、先づ第一に、其處に示さうとする意見なり感情なりが、讀者に理解され共感される價値を持つてゐなければならぬ。これを著作の「內容」と呼んでいゝだらう。この價値——內容的價値は、勿論相對的なものである。相手になる讀者の知識や情操の程度によつて、同一の著作の內容に與へる價値は異ふであらうし、また時代の學問的、藝術的水準に照らして考へられる場合もある。西田幾多郞博士の哲學論文は、レビューガールには向かないが、「思想」の讀者に待たれてゐる、その限りに於て「著作」——學術的價値からは一流の——であり、同時に、田河水泡氏の「のらくろ伍長」は、恐らく數百萬の幼年幼女諸君を讀者に持つてゐる限りに於て、注目すべき「著作」である。……このやうに、其處に示された內容が、一定群の讀者を理解させ又は共感させ、何等かの利益——と云ふ言葉が曖昧ならば、彼等の人生に充實を與へるもので

なければ、著作と呼ぶことは出來ない。

このことは、その筆者が社會的に價値あるものとして、發表する意圖の下に書かれたと云ふことを必ずしも必要としない。例へば優れた文人の日記や書簡などが、——それが死後に發表されることを豫想してゐると云ふことも無いではないが——書物や雜誌に發表された場合など、それが書かれた當時に於ては著作ではないが、一度發表されゝば、それが多くの讀者に多くの感銘を與へる以上、彼の著作物と同樣に取扱はれることは稀しくはない。日記や書簡は著作ではない。しかし、このやうな場合の日記や書簡は、著作と同樣の內容的價値を持つてゐるのである。

繰返し斷つて置くが、此處に云ふ內容的價値は飽迄相對的なものである。私と云ふ一人の讀者が、二つの書物の內容にどういふ價値の區別をつけるかを問題にしてゐるのではない。私が如何に俗惡で愚劣で社會的に有害だとさへ思つても、それが俗惡でも愚劣でもないと思つてゐる讀者が百萬人もゐれば、やはりその著作は內容的價値を持つてゐるのである。今日の社會では、「著作」は「讀者に生の充實を與へる」精神的な價値の他に、貨幣で計算される別の價値を持つてゐる。卽ち使用價値と交換價値とを同時に持つてゐるところの「商品」であるから、賣れると云ふこと卽ち使用價値を持つてゐることなのであつて、私がそれに抗議を申込む餘地は無いのである。資本主義經濟組織の下での自由競爭の原則は確認されて居り、又所謂非常時の社會情勢の爲に、最近屢々問題になりはするけれども、言論出版等の自由は或る程度まで、我々國民に與へられてゐる。今日の日本では、マルクス主義の意見を述べた著作も、右翼的な「著作」も、同樣に商品として賣られてゐる。しかし、今日發表を許されてゐる意見や學說が、明日許されなくならないとは誰も保證出來ない。現在でも、出版法や新聞紙法の規定してゐる條項に觸れた意見を發表する自由は我々には無い。そ

してから云ふ意見を述べた作物は、今日我々の問題にはなり得ないのである。「著作」の内容は右に云つた通り千差萬別である。そして右に云つたやうな内容的價値――讀者に與へる利益――をその出來上つた著作が持つてゐるならば、それは著作としての第一條件を具備したものである。著作たることの資格を有するものと認められるのである。それでは如何にしてこのやうな價値ある内容を生むことが出來るか、言ひかへれば、著作によつて世に問はんとするに價する内容とは如何なるものであるか、と云ふ問題は、この講座では、「著作の精神」と云ふ題下で、講じられることになつてゐる。

だが、内容と云ふと、すぐに形式が豫想される。形式の無い内容はあり得ない――と云ふやうなむづかしい議論をしてゐる暇は無いが、「著作」とは對社會的な作物を云ふ以上、其處に何が表現されてゐるかと云ふことゝ同時に、如何に表現されてゐるか、と云ふことが問題になつて來る。著者の示さうとする意見なり感情なりが、讀者に理解され、共感される價値を持つてゐると同時に、その意見や感情が、充分に讀者に理解され、共感されるやうに書かれてゐなければならぬ、と云ふことは、讀者はすぐに氣が付くであらうが、この表現の巧みさと云ふことが、直にその著作の内容と離すことの出來ぬものだと云ふことである。著者の意見や感情が、讀者に對して立派に價値あるものであることが、その表現の拙さの爲に、讀者に傳はらないとしたら、それだけで、「著作」の意義は消滅するではないか！　で、著作の「形式」の問題が、此處に始まる。

二　内容と形式（實話と小說）

前置としては、少し長くなるけれども、この著作の内容と形式について、少しつゝこんで見よう。手近な例として、今日流行してゐる「實話」と云ふものを小說と對比させて考へて見ることにする。

「實話」は、元來雜誌文藝春秋が、當時の文壇の小說が、千變一律の身邊雜記的なトリヴィアリズムに墮してゐるので、變化のある興味的な讀物を補ふ意味で創始したものである。最初は自己の特殊な經驗を一般から募集したものだつたが、其後新聞記者を動員したり、小說の方から「實話作家」に轉向する人が出たり、讀者にも歡迎されたので、忽ちヂャーナリズムの寵兒として、髷物の大衆文學や探偵小說と肩を並べるやうになつた。かう云ふ出發點からも知れるやうに、實話は、本來それが單に事實を語つてゐると云ふことでなくて、異常な事實を語つてゐる點に魅力の本質がある。多くの讀者は、異常なものに對する知識慾や興味を持つてゐる。それが怪奇とか變態的とか云ふ程でなくとも、自分の生活環境から隔つた、未知の世界での出來事には興味を持つ。彌次馬的興味と云ふか井戸端會議的興味と云ふか、手つ取り早く云へば、日常の三面記事に對する興味の延長に他ならない。

ところで、「小說」と云ふものはどう云ふものだらうか？　小說は本來事實でない、作家の創作物である。こしらへ物である。こしらへ物であることの興味は、作者の自由な空想によつて、現實とは別の世界が其處に現れることの興味である。別の世界――未知の世界への興味、これが小說の本質的な魅力でなければならぬ。して見ると、作者の身邊の平凡な事實を書いたものが、何で小說の名に値するのだらう。事實、普通「小說的」と云はれる事件や人生經驗やは、何か非常に實人生には起りさうもない「異常な」ものであることを通例とする。今云つた實話に語られてゐるやうな事件や人生經驗やがそれなのである。

例へば志賀直哉氏に、「プラトニック・ラヴ」と云ふ小說がある。これは、「私」と云ふ男が、山陰のある溫泉宿で吹雪に閉ぢこめられて、友達がある雜誌に書いた小說を讀んでゐると、その中に、昔自分が惚れてゐたある藝者がモデルになつて出て來る。それが非常にうまく書けてゐるので、久しぶりにその藝者に逢つた

やうな氣になり、女との過去の淡い交渉を懷しく思ひ出す、と云ふだけの筋である。これは恐らく作者自身にあつた「事實」なのであらう。しかしかう云ふ事實が我々にとつてどう云ふ意味があるのだらう。「私」は勿論作者だと讀者は推測し得るが、よしんばその讀んだ小說の作者が里見弴氏であり、雜誌は震災後出て今は無くなつた「苦樂」であり、小說が「今年竹」であり、またその藝術と云ふのが志賀氏自身の長篇「暗夜行路」に相當重要な人物として出て來ると云ふことまで、知りながら讀んだところで、輕いゴシップ風な興味以上のものは決して起らない。

　だが、それにも拘らず、この小說は傑作なのである。志賀氏の近年の圓熟の境地をはつきりと示した、數少い名作の一つなのである。我々がこの小說から味ふのは、前に書いた「筋」ではない、況やその事實ではない。かう云ふ瑣末な經驗に對して、作者が與へた透明な、然も溫かな觀照の眼である。それがこの作品の「內容」である。それを味はせるものは、この小說に作者が與へた表現――「形式」に他ならない。これは單なる技巧と呼ぶには、其處に作者の生活內容が、あまりにぴたりと裏打されすぎてゐる。

　一般に純文藝と云はれる小說の「內容」とはかうしたものである。かう云ふ內容に對する興味、理解と云ふものは、さう容易に味ひ得るものではない。讀者の知識や經驗にもよるが、何よりも素質が決定する。かう云ふものよりも、もつと複雜な、變化のある、あるひは怪奇な、あるひはエロチックな、あるひは高潮した瞬間に於ける、事實を取扱つた「實話」の方がどれ程面白いか知れない、と云ふ讀者の方が、多數を示すと云ふことは、已むを得ないことであらう。

　ではこの「實話」の「內容」とはどう云ふものであるか、其處に書かれてある事實そのものにあるのか？さうだとも云へるし、さうでないとも云へる。そして實はさうでないのである。さうだと云ふ意味は、その

實話はそこに書かれてある事實の異常さ以外に、何等の作物としての取柄が無いと云ふ意味である。さうでないと云ふのは、そこに書かれてあることが、果して事實であると否とに拘らず、そこに書かれてあるやうにしか、讀者には受取れないと云ふ意味である。この後者の考への方が正しいことは明かであらう。讀者が如何に其處から「事實」だけを讀まうと思つても、其處には「筆者が書いた事實」より他の何物も無い。菲才の無い私には、今私の目の前にある灰皿一つでさへ、滿足に實物そのものゝやうに再現することは出來ない。複雜な、異常な事件や體驗を、そのまゝに讀者に傳へることが、如何に困難な仕事であるか。「實話」に「事實」を探すことは、必ずしも無意味ではない。しかし、常識のある讀者は、筆者によつて書かれた、ある事實の不完全な一面だけを讀んで滿足するだらう。いや、眞實に人生に對してゐる讀者ならば、この場合にも、優れた作家の小說を讀む場合と同樣に、この「語られた事實」の中に、それを語る筆者だけを讀むだらう。

小說はこしらへ物である。しかし嘘であつてはならない。すぐれた作家は、どんな架空の出來事を描いても、それを眼のあたり現實そのものゝやうに見せてくれる。書かれた眞實とは、それ以外のものではない。「技術」の完璧の境地は此處にある。我々は虛僞な「實話」をこれまでどれ程讀んで來たことか。――同時にまた、「文は人なり」と云ふ言葉は陳腐だが、「著作の技術」は、先づ人間を磨くことによつて磨かれることだけは否定出來ないのである。

三　發　表

前章で、「實話」が眞に實話であることが如何にむづかしいかを私は說いた。だが、私はそれによつて實話

の著作としての價値を否定しようとしたのではない。最初に私の云つた內容的價値とは、社會的に、著作が著作として認められる要件を指したのであり、そして、今日の社會では、それが讀者を持つ限り即ち商品價値を持つ限り、著作として認められ得るのである。もしさうでないならば、學術論文は少しでも學術的に誤謬を含んでゐれば、著作としての價値は無く、小說は傑作でなければ、發表される權利を持たないことになる。今日では著作は一般に商品である。著作の發表機關は、資本によつて企業家によつて握られてゐる。著作者は一般に職業として著作を營んでゐる。彼等は手工業者である。彼等の望むと望まないとに拘らず、出版資本の要求しない物を書くことは出來ない、いや發表することは出來ない。資本の要求は同時に一般的に、顧客たる大衆の要求である。虛僞なる實話が、眞面目な純文學作品よりもより多くの讀者を持つことも、可能な現象である、否當然の現象である。

著作者が職業人として立つ場合、その物質的收入を增やさうとすることは、從つて決して不思議なことではない。そして又、この物質的收入の增大は、卽ち彼が多數の讀者を持つことであり、これは著作者の本懷とするところでなければならぬ。

しかし一方に於て、著作は經濟的意義の他に文化的意義を有つてゐる。云ひかへれば著作が著作である爲には、それが商品であることの他に社會の精神的資產でなければならない。商品としての價値と、文化的の價値とが、兩立しないことを悲しむことが愚かであるほどに、それは周知の事柄であらう。

著作の發表の機關は、新聞と雜誌と書籍との三つに大別される。新聞と雜誌とは定期的刊行物である。此處では、著作物は、多數組合はされて、適當に「編輯」されて發表される。個人雜誌や自己經營の新聞に執筆する場合を除き、多くの場合、專門の編輯者がゐるから、筆者の要求する體裁通りに發表されるとは云へ

ない。のみならず、より多くの場合、執筆者は豫め編輯者の意圖を參酌して執筆しなければならない。更により多くの場合、執筆者は編輯者の註文に應じて筆を執るのである。だから、著作者が自己の完全な要求通りの發表方法を要求するならば、前に云つた個人雜誌――乃至數人の同志によつて結成した同人雜誌――又は個人新聞を自ら持つか、或は書籍の形でする他はない。

しかし書籍の形を執るとしても、自ら資本を投じてする自費出版が不可能だとしたら、やはり多かれ少かれ資本の壓力を免れることは出來ない。出版ヂャーナリズムと呼ばれる資本主義的機構が、此處にも根を張つてゐるからである。ヂャーナリズムと云ふ言葉は本來定期的刊行物の機構を指すものでなければならないのだが、書籍出版界にも、今日では新聞や雜誌に劣らない强力な資本の壓力が及んでゐるのである。現在日本では書物の宣傳の最大の手段は新聞廣告である。そして書物の賣行を決定するものは、大體に於いてその新聞廣告のスペースの大小――此處からその書籍に割當てられた宣傳費、從つて資本の額が計算され得る――である。現在、市場に於ける書籍は、教科書や專門書を除けば、この新聞、次いでは雜誌の持つ宣傳力の上に跨つてその存在を主張してゐる。化粧品や藥品とちがつて、一度しか役に立たない書籍は、この定期刊行物と同樣の姿態を保たざるを得ないのは當然である。

この結果、出版界の特徴的な現象としては、第一に際物的出版、即ち其時々のトピックを新聞雜誌の後を追ひかけて把へた出版と、第二に新聞雜誌、殊に新聞の連載小說の單行出版の壓倒的隆盛とである。前者については說明するまでもないが、後者は新聞紙による廣告以外に、新聞の宣傳力を利用するもので、雜誌の連載小說は、京西四大新聞のそれに比較すれば遙かに宣傳力が微弱である。この傾向のある爲に、日本には書下ろしの小說出版は、異常な創作スピードの持主だつた故直木三十五氏を唯一の例外として、殆ど全く行

はれてゐない。東西朝日新聞社の懸賞小説募集が異常なセンセイションを起したのも、その舞臺が世間的に最高と認められてゐるからである。

しかし何と云つても、書籍は最も素朴な、純粹な發表機關である。數年前の統計だつたが、日本は書籍の發行種目の數に於いては世界第二位であると云ふ。今日一流出版社と稱せられるものゝ大衆的な出版物でも一萬部以上賣れるものは毎月一二冊であつて、一流作家の小説集でも四五千部が普通であるから、この無數の書籍が何部位宛賣れるか、恐らくは二三百部から千部止りの印刷部數の物が大多數であらう。して見れば出版ヂャーナリズムの勢力は未だ此處まではそれ程強力に及んでゐないと見ることが出來る。恐らく賣れる賣れないを多く念頭に置かずに、言はねば腹ふくるゝ思ひを、書冊の形にしたものが多いであらう。

最近、所謂文藝復興の氣運と共に目立つて來たものは文學書の限定出版の流行である。これは良心的意圖を持つた小資本の出版者が新しい文學の開發の爲に努力しつゝある現象であつて、この傾向は、新文學同人雜誌の續出の現象をも伴ひつゝある。

主として文學作品の場合、無名の著者が世間的に認められる段階として、最も一般的なものは同人雜誌による發表方法である。繼續的に作品を發表して行く間に、文壇人或は編輯者の發見するところとなればよいので、現在では最も確率（プロバビリチー）が多い。之に次ぐものが新聞雜誌の懸賞に應募することである。かつては「文章倶樂部」のやうな「投書雜誌」があつたが、最近はすたれた。近頃で最も効果的に、多くの新人を送り出したのは「改造」である。變つた方法としては數年前中央公論社が實行した「文壇アンデパンダン」がある。これは作品を公募してその內から數篇を選拔し一冊の單行本にして發賣し、印稅を報酬とする、損失は出版元が負擔すると云ふ仕組であつた。

著作の個々の種類について述べるつもりだつたが、紙數が無くなつたので、此處では主として評論についてだけ述べることにする。

四　評論、その他

學術的、專門的な著作に於いては記載の正確と統一とが根本的に要求される。論理的に序を追つて敍述されるのが通例であるが、哲學的著作ではニーチェやパスカルやエピクテタスのやうにアフォリズムやエピグラムで端的、暗示的に述べられることもある。「神に醉へる人」と云はれたスピノーザは幾何學的形式でその「倫理學」を書いた。正確なむだの無い思想の敍述と云ふものは、見事な建築を眺めるやうな美を感ぜしめるものである。

「評論」(政治、經濟、社會、文藝等)は、あらゆる著作の中で最も本質的な著作と云へるかも知れない。何故ならば評論は、特殊な專門的知識を讀者に要求しないし、又特殊な知識的要求を以て對して來る讀者を相手とするものでもない、云はゞ著者と讀者とは直接に顏を合せるからである。文學の中の純粹な形式、詩も短歌なども或る意味では本質的である。それは、それが純粹であればあるだけ、讀者を豫想しない性價を持つから、從つて、あらゆる讀者に對して、謙讓であり得ると云ふ意味でである。卽ち詩歌は、評論と對極に立つと云つていゝ。

評論(批評)は、詩歌が主觀的であることゝ全く同じ意味で主觀的である。ボードレールは、「優れた詩人は批評家である」と云つてゐる。然も同時に、批評はそれが客觀的であることを要求されてゐる。何故な

らば批評される對象は客觀的な實在であつて、讀者と批評家とを含めた社會の共通の理解の前に置かれてゐるからである。一つの文學作品、一つの社會的事件に關して、あらゆる批判の餘地があらうし、然も正しい批判は一つしかあり得ないと考へられる。そこで評論家は、あらゆる讀者と同じ地面に立つて、自ら正しとする意見を述べねばならぬ。瞬間に、論理と直觀とが結合する。「截斷の精神」とはこれである。說得する力はこの氣魄から生れるのである。最近新聞雜誌が力を入れてゐる、「短評」の類は、批評の內でも最も讀者に近い足場からなされるもので、單なる揚足とりや漫罵に墮すまいとすれば、最も旺盛な批評的精神が要求されるのである。

最後に、最初に觸れて置いた、言論の自由の問題が、一番痛切にこたへるのも評論であらう。今日の非常時では、自己の懷抱する意見を率直に發表することは、如何なる問題を取扱つても不可能なことに屬すると云つても過言ではない。內務省の檢閱による發賣禁止の範圍は殆ど每月その尺度を伸縮してゐるかと思はれる程に變化自在である。かゝる時代の批評家には自らまた特殊な技術が要求されるのは止むを得ないことである。

編輯の精神——鈴木文史朗

一　編輯とは何か

一口に編輯といつても、その種類は多岐多樣である。編輯を必要とする主なるものに、新聞、雜誌、書物、辭典、パンフレット等が數へられるが、これ等のものもその種類性質が千差萬別で、從つて編輯そのものも亦千差萬別である。だから、編輯とは何かといふことは、その技術的の問題になれば、一朝一夕には說明し難いものである。

併し、こゝに槪言して見れば、編輯の技術とは文章、寫眞、繪圖等を、その表現せんとする目的に副ふため、最も効果的に排列することである。これを料理店にたとへて見れば、板前の仕事である。いろいろの材料をその本來の味を最もよく發揮せしめ、且つ攝取者の食慾をそゝり、その上滋養分になるやうに調理するのが料理人の仕事であるが、編輯といふ技術が恰度それである。然し、もつと廣い意味の編輯とは、料理人の仕事のみならず、その材料仕入れ方も指してゐる。實際は材料の仕入れと板前と相俟つてはじめて、ほんとの料理が出來るのである。

二 所期の眼目を忘るな

人生總ゆる事に必要なのは、所期の大眼玉を忘るなといふことであるが、編輯の心掛けの第一もそれである。これを新聞、雜誌等所謂ジャーナリズムの本流をなすものの編輯に例を取つて見れば、新聞には新聞本來の使命があり、雜誌には雜誌本來の特質がある。卽ち新聞はニュースを正確に速報することが存在の第一義とされてゐるのだから、時間や時局を超越したものはどんな立派な論識でも文學でも、卑近な市井のニュースよりも好い待遇を紙面の上に於て與へらる可きものではない。併し、反對にそれ等の論文なり文學なりはその方面の雜誌に於ては、新聞の雜報めいた記事等よりも遙かに尊重さる可きものである。

これを更に具體的にいへば、編輯はその編輯によつて表現せんとするところのものに、ピタリと合つたものでなければならぬ。新聞なら常にニュースを第一とする立前であるから、編輯者の机の上に集つた材料の中からその時の最大のニュースを摑み出し、それに應はしい表現をしなければならず、雜誌であれば、その種類に從つて、その最大特色とするところのものが最もよく顯はれてゐなければならない。修養雜誌に文學作物許り多くのせるのも、商業雜誌に政治外交論を偏重するのも何れも失敗である。辭典なら、正確を最大要件とし、印刷の鮮明と索讀に至便といふことが第一に考慮せられねばならぬし、書物なら又その種類によりそれ〳〵內容に應はしい編輯が必要なのである。

バイブルや宗教書の何等その編輯に裝飾なく、現代小說書の種類は表紙から中扉まで華手な裝幀や技巧を凝らしたのが多く、その他子供雜誌、少女雜誌等を見れば、何れもそれに應はしいものを發見するのは、何れもその所期するところを、明確に現はすやう努めてゐる結果である。これが少女雜誌がバイブルか俳書の

やうに嚴肅な體裁や澁好みのものになつては全く所期の眼玉を忘れたものである。さうした誤りは誰でもしないが、それ程でなくて一寸氣のつかぬもので、而も所期の目的に外れてゐるものは非常に多いのである。同じ目的や種類の雜誌で、あるものは成功し、あるものは失敗するのは、結局その眼玉とするところをいかにハツキリと摑み且つこれを明確に表現する上に差異があるからである。

三　素材と編輯技術の關係

前に述べたやうに、編輯が單に技術的の意味でなく、素材の輯集をもふくめて言ふ場合には、素材の選擇が決定的な要素であることは言ふまでもない。新聞や雜誌等に於ては先づ何よりも良い材料でなければならず、次ぎにはそれを十二分に生かす編輯技術がなければならぬのだが、このジャーナリズムの本流の場合に於ては、材料と編輯技術とはその重要性は何れが何れとも言ひ難い程である。何故なれば、讀者は編輯者が最も大きなミダシをつけ、最も重要に取扱つた記事を、多くの場合そのまゝ受け容れて了ふのであるから、素材が惡くてもその編輯技術により讀まれるものともなり、又立派な材料でもこれを小さく扱ふ場合は讀者は看過して了ふことが多いのである。しかし書物とか、辭典とか、パンフレツトとかいふ種類のものは、それ等のねらつてゐるところの目的は、皆それ〴〵明確な一つのものであり、讀者も豫めそれを手にする時に既に意識してゐるのであるから、編輯技術は比較的單純でいゝわけで、この場合内容が第一である。

だから、あらゆる編輯にあたつて、第一にこの區別を先づハツキリ頭へ入れて置く事が肝要である。材料そのものの選擇に主力を傾注すべきか、編輯技術によつてその材料を讀み得られるものとなすべきか、この方針をハツキリさせて置くことが、成敗を決するのである。多くの刊行物が、他の條件がよくても、失敗す

るのは、その當初に於てこの點の判斷がよくつかぬ爲めといふ場合が多い。

四　技術を尊重せよ

編輯技術といふものが如何に貴重なものであるかを先づ十分に理解せねばならぬ。それは、この書きはじめに述べた料理の比喩に盡きてゐるが、同じ材料を使ひ乍ら、家庭の食物と料理店のものと雲泥の差がある場合を考へれば、直ぐに肯かれるところである。それは新聞で毎日見る廣告面を見てもわかるところである。同じスペースを使ひ乍ら、同じ種類の略ぼ同じやうな興味ある內容の雜誌や書物の廣告が、その廣告文、活字の大小、排列、寫眞やカットの入れ方等々の相違により、讀者を惹きつける力の强弱が直ぐそこに現はれて了ふのである。

編輯の技術は、それ自體一つの獨立した技術といつていゝ。それは確かに特殊な才分に據るものである。文章の旨いもの必ずしも編輯の才能があるワケではない。頭がいゝといふことは、如何なる場合でも先決問題であるが、編輯の技術に於てもそれは同樣であるとしても、矢張り編輯技術の上の頭の良さが必要なのである。編輯の技術は繪畫を描く心持ちと似通つたところがある。畫家が、カンバスに向つて彩管を揮ふ場合に、先づその表現せんとするところのものをハツキリ頭の中に持ち、次ぎには線を描き繪具を驅使するやうに、編輯者はその表はさんとする眼目を明確に意識し、次ぎに活字なり、寫眞なり、カツトなりを自在に使つて行くのであつて、この場合、活字の形や大小等に對する敏感性は、畫家が色調に對するものと同樣でなければならぬ。九ポの活字に對するのも八ポの活字を觀るのも、どつちも小さくて違ひはないではないかといふやうな編輯者は、それだけでもう資格はない。編輯技術は第一に智的の働きであり、全體としては美術

的のものであるのが理想である。智的といふのは、その排列や順序が理窟に叶つたものであり、從つて讀者に素直に讀め且つ觀られるものであることを意味し、美術的といふのは、更にその編輯の出來上りの全體の感じが、一種の構成美とでもいふ可きものを持ち、快感を與へるものといふことである。編輯がいかに理窟通りに順序を追つてゐても、それだけではギクシャクして讀者をして疲らせるといふ風なのは、「美術的に」といふ考慮が缺けてゐるからである。

藝術家が天分による如く、編輯技術家も亦天分によるもので仲々得難いものである。編輯の技術を尊重することはこの出版物隆昌時代に於て、もつと世間も目覺めねばならぬものだと思ふ。

五　良心的であれ

一體編輯といふことは多くの場合文章を主としてそれを整備排列することであるが、文章といふものが口で話す代りに、文字によつてそれを表はすものであるのだから、編輯は根本に於ては人々の話の抑揚や重點を附する役目と思つても間違ひはない。かういふ見地から觀て必要なことは、常に虛僞誇大に陷らず、飽くまで良心的であり、親切であるといふ事である。商品を賣り弘める爲めの街頭の口上を聽いても、徒らに世界一であるとか、日本一の安値だとか、正確には實證出來ない自家廣告の文句を矢鱈に使つてゐるのでは、誰もそれを信用しないどころか、却つて反對の結果を生む。だから、編輯に於ては徒らに人目を惹くといふことにのみ專念して、それが度が過ぎて誇大になつたり、虛僞に見えたりすることがあつてはならない。內容を摘出したミダシでも、その活字の使用でも、適正なものでなくてはならない。文章の構成や、文字假名遣ひの末に至るまで正確を期し、一句一字の謬でも看過してはならない。聽衆を前にして演說したり、話を

したりする場合には、うつかりした事をいふと笑はれたり、質問されたりする虞れがあるから、愼重に控へ目にやるが、これが文章で活字によつて一般に呼びかけるとなると、その心配が直接には全くないといふ安心から、手前勝手なことをやり勝ちなのである。而もそれが編輯者の場合、我がもの可愛さに意識的にも誇大に陥るものが多いやうだ。——これ等はジャーナリズムや宣傳用の文書に於て常に見るところである。

結局、いかなる種類の編輯に於ても大切なことは常に良心的であり、それが常にあらゆる方面に行きわたつてゐること、次ぎには編輯容體の大眼目を常に頭に置いて、それに應はしい表現の編輯技術を、常に新しく工夫し創造するといふことである。

編輯の技術

大宅壯一

一 概説

「編輯」といふのは、ヂャーナリズムの生產物を一定の形にまとめあげることを意味するのであるが、編輯される對象の形式と內容によつて、その技術もおのづから違つてくる。早い話が、新聞、雜誌、出版の三部門に大別したとしても、それらの編輯技術の間には、共通性もないことはないが、それ〳〵別箇の技術であるといはねばならぬ。最近著しい發達をとげたラヂオのプログラムの構成も、これまた一つの編輯である。

從つて今筆者に與へられたこの僅かなスペースの中で、各部門の編輯技術を個別的に解說することは不可能である。そこで最も普遍性があると考へられる雜誌の編輯を中心とし、他の部門の編輯技術については、比較と類推を通じて、暗示するにとどめるほかはない。

ところで、一口に雜誌といつても、內容的にも形式的にも頗る複雜多種類で、その編輯に要する技術もそれ〳〵違つてゐるから、これまた同日に談ずるわけにゆかない。中には、名は雜誌でも、單行本とちつとも變らないのもあれば、新聞に著しく接近してゐるのもある。

第一に、營利雜誌と非營利雜誌とでは、編輯方針、從つて編輯技術が全然違つてくる。

非營利の中間にある同人雜誌のやうなものもある。この種の雜誌の目的は、同人たちの力倆を認識せしむることが主であるが、同時にそれを市場に出して、一部でも多く賣り、經濟的負擔の輕減を計らねばならぬ。その點で校友會雜誌や一定の會員のみに分つ機關誌の類と餘程違つてくる。

また同じ營利雜誌にしても、或る特殊な文化的一角を目標にして出されてゐる特殊雜誌、または專門雜誌と、何萬、何十萬もの讀者を目標に、近代的な大企業として經營されてゐる大衆雜誌や綜合雜誌とでは、編輯の方針も技術も全然違ふ。

つぎに、編輯部の構成や機能も、雜誌の性質によつて著しく異つてゐる。例へば、雜誌それ自體の賣上げによつて經營されてゐるのと、經濟雜誌の多くの場合のやうに、いはゆる「廣告收入」を主要なる財源にしてゐるのとでは、まるで違ふ。普通編輯は、完全に營業から獨立したもの〻やうに考へられてゐるが、これらの經濟雜誌などの場合には、兩者の間に密接な關係がある、といふよりはむしろ、編輯は營業の一部にすらなつてゐるのである。

それから編輯の素材である原稿をすべて他に依賴し、編輯者はた〻それをアレンジして雜誌をつくり、せい〴〵「編輯後記」のやうなものを書けばい〻場合もあるが、逆に原稿の大部分が編輯者の手で生產されてゐる場合もある。また一人の「編輯長」の完全なる獨裁下にあつて、他の編輯者は單なる編輯事務員にすぎないものもあれば、合議制をとつてゐるものもあり、また一つの雜誌をいくつかの欄に分ち、それ〴〵の欄に主任をおいて、別々に編輯されてゐるのもある。

雜誌の大きさは、大取次の取扱ひの便宜上、たいてい菊版であるが、最近は四六二倍版、四六四倍版、その他特殊な形をもつたものが非常に多くなつた。大きくした方が、編輯が立體的になり、ことにグラフ頁が

著しく引き立つてくるからである。もちろん大きさが變るにつれて、編輯技術も變つてくる。

發行數も、雜誌は月一回が原則になつてゐるやうだが、週刊、旬刊、月二回發行の雜誌も、近頃　常に多くなつてきた。週刊雜誌は、より多く新聞に接近し、從つて編輯技術も新聞に近いことはいふまでもない。

ところで、以上あげたやうな雜誌の種々相は、歸するところ、編輯の對象である讀者層の差異に基づいてゐる。從つて編輯技術の大半は、讀者心理を把握する技術だともいへるであらう。

二　編輯の對象

すべて圖書でも雜誌でも新聞でも、それを讀むべき讀者を度外視して編輯するわけにはゆかない。ジャーナリズムは射的のやうなもので、命中率が決定的なものである。別に命中した場合の効果といふことも考へられるが、その効果はやがて命中率の中に現れてくるのだから、編輯の技術も結局そこに重心がおかれねばならない。或る特定の會員にのみ分つ機關誌のやうなものでも、對象の特性と要求を無視して、編輯しうるものではない。從つて編輯技術は、歸するところ讀者心理の把握にあるのであつて、割付やアレンジは、その把握されたものを活かすための技術にほかならない。

だが、一口に編輯の對象といつても、それは驚くべく複雜である。いはゞ人間社會の複雜さが、そのまゝこゝに反映してゐるわけだ。

まづ年齢別にいつて、幼年向き、少年向き、青年向き、成年向きに別れ、性的には男子向き、婦人向きの二種に大別される。また讀者の知的水準や、階級や、職業などを標準にして、インテリ向き、大衆向き、勞

針も著しく變つてくることはいふまでもない。

いづれにしても、編輯者は讀者層をはつきり認識することが必要である。どんなに萬人向きの大衆雜誌でも、いはゆる「大衆」の上層、中層、下層のいづれを覗ふかといふことによつて、やはり一種の限界があり、目標があるのである。いはんやもつと限定された讀者を對象とする場合においてをやである。雜誌編輯の失敗は、大部分讀者層に對する認識不足に基づいてゐるといつても、あへて過言ではない。

また讀者が自分の買つた雜誌を讀む際、その記事から受ける作用について、もつとも注意すべき點は、その記事が、その讀者一人を相手に報道したり、物語つたりしてゐないで、その讀者を多くの讀者群のうちの一人として讀ませてゐることである。つまり一個の讀者を對象とするチャーナルはありえないのであつて、常に讀者は多人數であり、讀者自身もまたそのことを意識的もしくは無意識的に感じてゐるのである。

從つてその讀者の心理は、もはや一個の人間の心理狀態におかれてゐないで、群衆的心理、もつと適切にいへば、讀者心理の狀態におかれてゐるのである。一般に大衆、群衆の心理は、個人のそれに比して鈍感であり、かなり刺戟的でなければ、感じないものである。それ故にヂャーナルは、その讀者心理に喰ひ入るために、いきほひセンセーショナルな方法をとるにいたるのである。

つぎに讀者の生理的條件も十分考慮に入れる必要がある。讀者が疲れようが、退屈しようが、お構ひなしに編輯されたとすれは、さういふものはボイコットされるに違ひない。讀者の心理は、個人的心理と違つてゐるが、讀むことそれ自身は個人でやるのだから、個人的な生理的條件を無視するわけにゆかない。もつと具體的にいへば、讀者の眼を疲勞させるやうな細かすぎる活字を濫用したり、めまぐるしいほど亂雜な、派手すぎる編輯をしたり、くぎりのつかない、だら〳〵した體裁をかまはずつづけていつたりすることは、讀

者を生理的な苦しさに導くばかりである。要するに讀者には、讀書力の限度が生理的に規定されてゐるので、それを越えては、どんな素晴らしい内容も殺されてしまふのである。

また印刷物の大きさも、携帶その他の點からいつて、考慮されなければならない。つまり書齋的か、街頭的かといふことが、かなり重要な問題である。それは紙の質や重さ、活字の大きさや密度を決定する上に、無視するわけにゆかないことである。

三　編輯プラン

こんどはいよ〳〵編輯上の實際的方面を順序を追つて說明しよう。

まづ第一に、編輯部が二人以上によつて構成されてゐるところでは、編輯の實際の仕事を始めるに先だつて、編輯會議がもたれる。それはどこでも定期的に、或は臨時に開かれ、雜誌社によつては、夜を徹して行はれるといふ。それによつて、多くのプランの中から、もつともすぐれたものが選び出され、また一人の編輯者の不完全なプランが、他の編輯者によつて補正されてゆくのである。かくて會議を繰り返してゐるうちに、最初は甚だ漠然としてゐたプランも、具體的にはつきりまとまつて、全編輯メンバーに消化されるわけである。

編輯會議の時期は、普通前月號の編輯の完了直後にもたれる。しかし特輯號の場合には、もつと以前に、例へば正月號なら、十二月或は十一月號の編輯と並行してもたれるやうになつてゐる。

つぎに、編輯會議の内容であるが、まづその月の雜誌の基礎的なテーマが決定されなければならない。それは大體次ぎのやうな項目にわけて考へられる。

A　その雑誌の恒常的なテーマ
B　季節向きのテーマ
C　その月の雑誌の中心的なテーマ
D　特輯物

雑誌はそれ〴〵その特性に従つて恒常的な記事をもつてゐる。例へば、高級綜合雑誌にあつては、大體、評論（政治、經濟、思想、文藝、社會、人物等）、中間讀物、創作の三つにわけることができるし、婦人雑誌の場合には、實用記事、實話物、連載小說の三種に大別することができる。かやうな恒常的な記事は、いはばその雑誌の骨組のやうなものである。

しかしそれだけては、單行本と大した變りがない。雑誌らしい感じを出すためには、やはりその雑誌の特性に應じて、種々の季節的な記事を盛らねばならない、こゝに季節とよぶのは、單に春夏秋冬を意味するばかりでなく、廣く、その時その時に起つた社會的事件も含まれてゐるのである。だから、その中には、婦人雑誌における季節に應じた服裝、料理、衞生等の實用記事もあれば、その月の重要なトピック、例へば教育疑獄とか、暗殺された大人物の評傳とか、政界や財界の變動とか、國際情勢とかいつたやうなものもある。最近、雑誌の內容が漸次ニュース性を帶び、新聞に著しく接近してきたが、それだけこの季節的テーマの重要性が增してきたわけである。

また雑誌には、その月、その號の中心になるやうな記事が必ず一つや二つなければならない。それは雑誌の大黑柱のやうなものである。

例へば學術雑誌の場合には、一つの中心テーマを定めて、それに他の一切の記事を關聯させ、從屬させ、

一つの統一的な編成を見せることによつて、著しくその効果を高めることができる。娯楽雜誌だと、實話物とか小說とかに、或時は幾つもの中心的記事を竝立させることによつて、その刺戟的な特性を大いに發揮しなければならぬ。また高級綜合雜誌においては、政治評論、經濟評論に、それぞれ中心的なテーマとその執筆を選ばねばならない。更に婦人雜誌になると、一つのテーマに從つてシリーズをなした數箇の實話物を中心として、そのほか實用記事の中にも中心的なテーマをつかみ、その上有名な作家の連載小說を今一つの中心として樹て、編輯におけるヴァラエティの萬全を期するといつた方針がとられねばならないだらう。

いづれにしても、中心テーマの選擇は、雜誌の成績に決定的な力をもつてゐるものだから、前にのべたやうな讀者心理に基づいて、讀者大衆の深い要求に强く訴へると共に、內容的にも秀れたものでなければならないことは勿論である。近頃婦人雜誌などによく見受けられるやうな、羊頭狗肉的なやり方は、結局讀者の信頼を失ふのである。

更にこの中心テーマの一つ或は數種を特に目立つやうな形態において編輯する方法もある。近頃流行してゐる特輯物がそれである。この特輯物は、內容も勿論立派な讀みごたへのあるものでなければならないが、それよりも捉へられた題材そのものが、センセーショナルな、呼物となるやうなものでなければならないのである。雜誌を百貨店に喩へれば、特輯物は百貨店の催物や大賣出しに匹敵するものである。內容よりも先に、見た眼で讀者を喰ひつかせるものが要求される。從つて月々の編輯プランで、編輯者がもつとも頭を惱ますものはこの特輯物である。

しかしながら、これらの項目は、實際的には相交錯してゐる。特輯物が季節物の中から選ばれることもあるし、中心的なテーマが卽ち特輯物となる場合もある。たゞ編輯プランの決定にあたつては、ぜひともこの

四つの項目にわたつて、綿密に立案されねばならないことはいふまでもない。

　かくして決定した編輯プランは、競爭者をもつ雜誌にあつては、極祕にされてゐる。いはば戰時の參謀本部における戰略戰術のやうなものである。

四　問題と筆者

　例へばこゝに、或るセンセーショナルな事件が起つたとする。そしてあらゆる種類の雜誌が、それ〴〵この事件を捉へてテーマにしようとする。

　高級雜誌は、社會的な、政治的な、經濟的な、批判的な觀點から捉へ、テーマとして扱はうとするに違ひない。娛樂雜誌は、たゞ興味本位に、無批判に捉へ、實話として、或は事實に加工した讀物として、できるだけ煽情的に扱ふだらう。また婦人雜誌は、婦人の立場から多少批判的に捉へ、ことにその事件が婦人に關係したものであれば、座談會といふ形式で扱ふとか、關係した婦人の手記といつた形で讀物化するとか、或は三原山事件の場合のやうに、早速その事件を題材にした小說を掲載するとか、いつたやうな方法をとるであらう。

　かやうに一つの客觀的な社會現象でも、それ〴〵の雜誌の立場によつて、その捉へ方、テーマとしての扱ひ方も自ら違つてくる。それは或る種の雜誌には中心的なテーマとなりうるかも知れぬし、或る種の雜誌には特輯物にする價値があるかも知れぬ。が、また或る種の雜誌には、單なる季節物の一つにしかならないだらう。かやうにそれ〴〵の雜誌の特性に從つて、立場や觀點を異にするが故に、問題の捉へ方、扱ひ方に著しい違ひがあることを知らねば、編輯プランを十分効果的に具體化することができない。

更に或る特定の雜誌にしても、或る一つの社會現象の捉へ方、捉ひ方に、種々の方法があるのであつて、そのうちのいづれを選ぶかによつて、効果も著しく違つてくるのである。正面から四つに組むのを避けて、裏面から、或はまたもつと廣く、一般的な問題として、他の社會現象と引つくるめて扱ふことによつて、より編輯効果をあげうることもあらう。

かくていよ〳〵該事件に對する雜誌の態度が決定し、編輯プランがきまると、こんどはそれを記事にするために、筆者を選定することがつぎの編輯課題として現れる。これまた非常に重大な問題である。

もし捉へた問題を批判的な立場から、評論風に扱ふ場合には、もちろん筆者として評論家が選ばれる。またその際、一人の評論家に委せてしまふこともあれば、相反する立場に立つ二人以上の筆者を動員することもあり、座談會、一問一答錄等の形式で扱つたり、色々な方法がある。

また事件の眞相を讀者に傳へるもつと便利な方法は、その事件の當事者、またそれにもつとも近い人を選んで書かせることであるが、しかしそれがためにかへつて、眞相が歪められ、誤り傳へられる場合も多いから、注意すべきである。死んだ人の評傳などもやはりさうで、單なる追悼演說のやうなものだと、讀者は滿足しないし、効果もあがらない。

それから恒常的な記事でも、毎月同じ特定の筆者を使つて効果をあげうる種類の記事もあれば、筆者を變へることによつて新鮮味を出さねばならぬテーマもある。

例へば、婦人雜誌の連載小說の筆者としては、少しは新鮮味が缺けてゐても、危つけがなくて、婦人の間に人氣のある作家を必要とし、高級雜誌の創作欄には、時には大膽に、有能な新進作家を登場させるといつた風に、筆者の選定も、雜誌の性質によつて著しく違つてくるのである。しかし編輯部としては、あらゆる

種類の記事の筆者として必要な人材を、なるべく豊富に、その周圍にもつてゐること、常に新しい、適當な筆者を發見することが肝要であらう。

素晴らしい名プランも、筆者の選定を誤つたために、すつかり臺なしになつてしまふ場合が多い。ことに季節物の場合には、改めて別な筆者に依賴する時間的餘裕がなくて、みす／＼時期を逸してしまうやうなことがありがちである。

編輯會議で題目と筆者が決定すると、早速依賴狀を出すか、訪問するかしなければならない。なるべく後者を選んだ方が、依賴の趣旨を徹底させる上にも、返事を確實にうる上にも、好都合である。編輯者の意志が筆者に徹底しなかつたために、出來上つたものが全然使ひものにならない場合も少くないし、又場合によつては、筆者の意見で內容の全部もしくは一部が、より効果的に改められることも、しば／＼あることである。また電話で依賴するときには、双方聽き損ひのないやうに氣をつけねばならぬ。

やむなく依賴狀ですませる場合には、なるべく封書にして、題目、枚數、締切日を明記し、諾否の返信用葉書を封入することを忘れてはならぬ。そして拒否された場合は、直ちに他の筆者を捜し出さなければならない。

ところが、筆者の中には、編輯者にとつて甚だ厄介な人も少くない。締切日を平氣でおくらせるとか、確答を與へないとか、約束しておきながら、いよ／＼となつてつひにそれを果さないものもある。さういふ場合には、あらかじめ補充を用意しておいて、臨機應變の處置をとらねばならぬ。

それには、編輯部に原稿のストックが豊富にあると、甚だ好都合である。これはプランの變更とか、持込みとか、枚數超過とか、その他の理由で、組んだ上でや或は原稿のままで、つひに使はずにしまひこまれて

ゐるのだが、また編輯者が一定の見透しをもつて、將來役に立ちさうな原稿を買ひこんでおく場合もある。季節物はもちろんすぐ駄目になるが、そのまゝではもはや役に立たなくなつたものでも、それに簡單に手を入れてリフレッシュしたり、他の新しい原稿と併用することによつて、大いに効果をあげることもある。豫定が外れたときなどのピンチに利用されることは、前にのべた通りである。

持込み原稿は、ストックの一部として、ときには重寶なものではあるが、多忙な、いつも神經の休まらない編輯者にとつて、一々それに眼を通すことは、甚だ苦痛である。事實持込みには、碌でもないものが多いが、さうした中から、新しい有能な執筆者を掘り出すこともありうるので、全然排擊するのは、編輯者として正しい態度ではない。

近頃は依頼原稿の外に、座談會が雜誌の記者として重要な地位を占めてゐる。かういふ形式では、その席上における一番でしやばりのために、全體がいつもリードされ、正しい意見や判斷が匿される場合が多く、個人の組織だつた意見や批判は聽きえないが、その代り催物的なプランとしては、賑やかで、輕くて、肩がこらないで、面白い。色々な意見が斷片的に吐き出されるだけだが、それがかへつて生き〳〵した感じを與へる場合もある。但し速記錄は、どんな上手な速記者がやつても、個有名詞その他にとんでもない誤りが多いから、編輯者は注意しなければならぬ。一應各出席者に見せて加筆してもらふのもいゝが、さうすると一番興味ある意見の對立などが抹消されて、ごくお座なりのものになつてしまふ恐れもある。いづれにしても人選と話題の選擇が、座談會の成功不成功の岐れ目になるのである。

談話會と共に談話筆記も、雜誌記事として重要なものである。職業的な文筆業者の書いたものは、面白く讀ませるが、材料は頗る貧弱な揚合が多い。その點で談話筆記はほとんど無盡藏で、雜誌の內容にヴァラエ

ティを與へるために、缺くべからざるものである。

しかし談話筆記をとるのは、一見誰にもできるやうに見えて、實はこんなむづかしい仕事はないといつていゝ。會ひたがらない人間に會ふだけでも大變だし、會つてこちらの註文通りに喋らせることは、並大抵の苦勞ではない。しかもそれをちやんとまとめて、一つの記事に仕上げるのであるから、ほんとは駈出しの編輯者などにできることではないのである。

談話筆記の要領としては

A　巧妙な社交術を心得てゐて、相手に決して惡感を與へぬこと。

B　相手に關して出來る限りの豫備知識をもち、相手を十分に理解すること。

C　速記的技術の必要。

D　談話筆記の種類により、話手の言葉や個性を生々と文章に現すだけの文學的才能を有すること。

E　相手の話を歪曲しないこと。

これだけの條件が揃つてゐれば、編輯者としても、すでに一人前以上だといつていゝ。

五　指定(してい)・校正(かうせい)・割付(わりつけ)

これからいよ／＼原稿を印刷の方へ廻す段取りになるのだが、これも全部まとまつてから一時に廻す場合と、出來たのから順々に廻す場合とある。ほんとは全部まとめてからの方がずつといゝのだが、どうしても原稿の出來上りに早い遲いがあるので、やむをえず出來た分から廻すのが普通になつてゐる。

また出來てきた原稿を工場へ廻す前にしなければならぬことが澤山ある。まづ第一に精讀することである。

そしてその內容がこちらの註文と合致してゐるかどうかを確かめた上で、誤字、脫字、句讀點、などに注意し、問題によつては、發賣禁止になる危險性があるかどうかを考慮しなければならぬ。イデオロギー的に、或は風俗的に安全であつたとしても、戰爭を挑發する恐れがあるとか、記事差留にふれてゐるとか、いろいろな點を考慮してみないと危險である。

つぎにその原稿が、雜誌の上でどれだけのスペースをとるかを計量する必要がある。雜誌によつては、一應印刷所へ廻して、校正刷が出た上で、一部分削つたり、埋草や廣告を入れたりするが、なるべく豫め計算しておいた方が、印刷所の方でも喜ぶし、編輯者にとつても面倒なやうで、かへつて後の手間が省けるのである。

それがすむと今度は、組みの指定であるが、それにはまづ活字の大きさを知つてゐなければならない。題名、筆者の名前、本文にそれぞれどんな活字を使ふか。ルビを振るか振らぬか、振るとすれば、總ルビかパラ・ルビか。

現在主として使用されてゐる活字は、明朝體のポイント式であるが、一ポイントとは一吋の七十二分の一を指すので、その倍數によつて、九ポ(イント)、八ポ、六ポ等々の種類がある。そのほかに、舊い型の活字で、號數でよぶのは、一吋の七十二分の十一方方形を五號とよび、特號、初號、一號から七號までに分れてゐる。號數が小さいほど大きく、五號活字は丁度七號活字の二倍になつてゐる。別にゴチック活字があるが大きさには變りがない。また活字の大きさばかりでなく、何行何字詰か、二段か三段か或は段ぬきか、それ〴〵指定しなければならぬ。

それから原稿によつては、**題と小見出し**について大いに考慮する必要がある。題はときによつて內容以上

に重要な役目をするものだから、編輯者が指定した場合でも、筆者がつけてきた場合でも、再三考慮しても一つとも有効なのを選ばねばならぬ。長くて退屈しさうなものには、きのきいた小見出しをつけることを忘れてはならない。また題と筆者の名前との活字の大きさには、一定の調和が必要である。

つぎに、挿繪、カット、寫眞版等活字以外のものによつて、紙面に變化を與へることであるが、これは編輯者の手腕を示す上において、非常に重要なことである。內容さへわかればいゝといふ官報のやうなものなら別だが、近頃は同人雜誌のやうなものでさへ盛んにカットを使つて、紙面を美術化する工夫をしてゐる。

挿繪は、これまではほとんど通俗小說だけに限られてゐたが、最近は實話物や中間讀物の中にも、どしどし入れるやうになつた。普通挿繪は、畫家に原稿なり初稿なりを讀ませて描かせる。そのために初校は二枚刷らせて、一枚は畫家に屆ける。しかし急ぎの場合には、筋を口で話して書かせることもある。もちろん挿繪畫家は、內容とよく調和する畫風のものを選ばねばならぬ。

カットは實に千差萬別である。天地に入れる横に長いカット、縱に見出しの前に入れる長いカット、題と筆者名のはいつた一頁、半頁のカット、題の頭に入れた小さなカット、その他色々ある。カットの畫も、ペン畫、毛筆畫、様式化された文字と罫による裝飾カット、寫眞との組合せでつくられたものなど様々であるが、編輯者はそれらを指定して畫家に註文するのだから、美術的技能も大いに必要になつてくるわけだ。かくて畫家の方から屆いた下繪には、早速寸法を指定して、凸版製版に廻すのである。もちろん同じカットを幾度も使ふこともある。

寫眞の銅版に關しては、編輯者は大體の知識をもつてゐる必要がある。現在銅版には、六十五線、七十線、八十五線、百線、百二十線、百三十三線と、線の目の違ふ色々な製版機械がある。もちろん線の細かいものほ

どデリケートな寫眞版ができるのであるが、實際は紙質によつても違つてくるのである。アートペーパーのやうな滑らかな面の紙には、線の細かい百三十三線といふやうな銅版がよいが、質の粗いザラ紙などには、やはり粗い版の方がよく出るのである。

そこで組版部から、初校、再校、三校といふ風に、校正刷りがどしどし廻つてくるのであるが、校正については、こゝで精しくのべる餘裕がないから省略する。たゞ普通素人には、校正といへば、文字を解してゐるものには、誰にでもできさうに考へられてゐるが、多年の熟練を要する專門的技術の一つであることを力說することに留めておく。

とにかく校正が出ると、記事の頁數がはつきりわかる。それをノートに控へておいて、校了になつた部分から、順々に刷りにおろすのであるが、そこで割付が必要になつてくる。

割付といふのは、豫定の頁數の中に全記事を割りあてることであつて、多く同じ頁數の古雜誌を利用してやる。まづ記事の順序をきめて、校了になつたものには、假丁を本丁に直して、一臺宛まとめるのである。假丁を本丁に直すとき注意しなければならないのは、記事によつて、奇數頁即ち左側の頁から始めるべきか、偶數頁即ち右側の頁から始めるべきかを決定することである。

また一臺といふのは、一臺の印刷機械に一度で刷れる頁數で、機械によつて八頁、十六頁、三十二頁とある。輪轉機では三十二頁が標準になつてゐる。

これで雜誌は、すつかり編輯者の手から離れて、あとは見本が出來上つてくるのを待つばかりである。

かくして一冊の雜誌が出來上る。數百頁にわたる大雜誌であれば、その數百頁をいかにして讀者の眼を疲れさせぬやうに變化を多くするか、大型の週間物であれば、あの廣い面を――あの一頁に活字がぎつしりつまつてゐる場合を想像したまへ――變化に富ませて、一頁一頁に新鮮な姿を與へるか、――そこで卽ち、編輯技術におけるいはゆるモンタージュの硏究が大いに必要になつてくるのである。それは雜誌編輯技術の生命である。

雜誌編輯におけるモンタージュとは、決定されたその月々のプランを百パーセントに生かすやうに、記事のヴァラエティ、頁から頁へのリズムの緩急を考慮して、所定の頁の中へ完全に割付けることである。だから、モンタージュされた一つ〱の記事は、特輯物や中心的記事から埋草の末にいたるまで、それぞれの價値が十分に發揮され、しかも雜誌全體としてもまた、完全なる統一と調和とが保たれてゐなければならない。そのためには、相當にいゝ記事でも割愛されねばならぬときもあらう。反對にほんの二三行の埋草でも、重要な役目を果すこともあらう。

モンタージュは、さうした內容的方面と、更により多く形式的方面で十分になされねばならない。しかも內容と形式とは、相互に相扶けて、調和することによつて、愈ゝその效果を强めることができるのである。編輯技術もまた新しい美術を要求してゐるのである。

すでに豫定のスペースがつきたので、編輯モンタージュの具體的說明は、別な機會に讓る。

☆文章研究

文章とリズム——樋口大學

近頃では、リズム（RYTHEME）といふ外來語が一般に用ひられてはゐるけれど、文章にリズムの重要なことが考へられ、これが研究されたことは決して新しいことではない。ただ、昔はこれを現はすに、聲響の語を以つてしたのであつたが、それがこの頃では、リズムと呼ばれるやうになつたまでのことである。つまりこれは、平たく云ふなら、文勢語路の意味である。朱子はこれを、文の巧拙は「古人の聲響を學ぶにあり」（語類三十一）とまで云つて、文章に聲響の重要なことを說いてゐる。昔から、文章を許して、輕重緩急、抑揚頓挫など云ふのも、すべてこの聲響の細目である。

沈約の宋書にも、「前に浮聲あれば則ち後に須く切響を用ふべく、一簡の內、音韻盡く殊に、兩句の中、輕重悉く異なる、妙に此旨に達し始めて文と言ふべし」（謝靈運傳論）と云つてある。つまり聲響即ちリズムを文の成立要素となして、これあつて始めて文であると云つてゐるのである。ここに引用した宋書の文句の中で、音韻とあるのは、章句の中に音韻音階のあることを云ふのであつて、句末に押す脚韻の意味ではないのである。

郝京山といふ人も、「言語に輕重緩急無ければ尙ほ聽くべからず、況や文章をや」と云つて、リズムのないものは、言葉でさへも聽くに耐へない、況やリズムのない文章なんか存在し得ない筈のものごとまで極言し

ておるのであるが、文章の文章たる所以は一つにそのリズムにあると説いた所は、甚だ卓見であると云はなければならない。

何故に、リズムが文章にあつて、かくまでに尊ばれるか？　それは至極簡單な理由ではあるが、讀んで舌に快く、聽いて耳に快いからである。云ひ換へれば、人性に合ふからである。

リズムとは何であるか？　或る一定の章節中に於ける、高聲或は低響の規則的な反復である。これが人性に合ふのである。

何故に、リズムが人性に合ふのであるか？　思ふに人類の地球上に於ける生活が、すべてリズムによつて動き、リズムによつて移り、リズムによつて流れてゐるので、仕なれたことの氣樂さから、何時か人類が、リズムのないところには居心地のよさを感じなくなつたが爲めであらう。

何が、人類の地球上の生活に於けるリズムであるか？　私は敢へて、すべてと云ひ切る。例示するなら、朝に太陽が出て、夕に太陽が沈む、これがリズムである。朝に起き出でて、晩に眠に就く、これがリズムである。始に飲食して、後に排泄する、これがリズムである。月の盈缺、潮の干滿、四季の移行、これがリズムである。生れ、長じ、そして死ぬ、これがリズムである。これが人生である。かうして、リズムが人性に合ひ、人耳に快く響くに到つたのである。

人間の生命はリズムの上にたてられてゐる。それなのに文章は生命の表現だ。だから、文章にリズムが重要なことは、また極めて當然だと云はなければならない。

昔から、名文として傳はるものは、何處の國にあつても、リズムに富んだ文章以外にはない。どんなに優れた内容を盛つた文章でも、その聲響が整はなければ、長く傳はることはむづかしい。この意味に於いても

また、聲響は文章の生命だ。

いま、徳川期と、明治の二時代に例をとつて、リズムに富んだ文章を、味つてみるとしよう。

「最愛夫が討死の、首途の物の具付けるのが、どう急がるるものぞいと、泣く泣く取出す緋縅の、鎧の袖に降懸かる、雨か涙の母親は、白木に土器白髮の婆、長柄の銚子蝶花形、首途を祝ふ熨斗昆布、結ぶは親と小手脚當、六具固むる三々九度、この世の緣や割こざね、猪首に着なす鍬形の、あたり眩ゆき打扮は、爽かなりし其骨柄。」

この一節は、誰れも知つてゐる淨瑠璃、「繪本太功記」尼ケ崎の段の文章だが、一讀、妙文千古、ただただ感嘆の他はない。これをリズムの上から分析してみると、主として、同音を適宜に配置して、快い聲響を作り出してゐる。この一節の中心をなしてゐる句についてこれをみても、母は婆と、白木は白髮と、銚子は蝶花形と、昆布のぶ。は、結ぶのぶ。と、小手のて。は、脚當のて。と、相呼應してこの力强いあはただしさのリズムを形成してゐるのである。

同じく尼ケ崎の段の、すこし先のところに、

「入るや月洩る片庇、ここに刈取る眞柴垣、夕顏棚の此方より、現はれ出たる武智光秀、必定久吉この内に、忍び居るこそ究竟一、ただ一討と氣は張弓、心は矢竹藪垣の、見越の竹をひつそぎ槍、小田の蛙の鳴く音をば、止めて敵に覺られじと、差足拔足、窺ひ寄り、聞ゆる物音心得たりと、突込む手練の槍先に、

わつと魂ぎる女の泣聲、合點行かずと引出す手負、眞柴にあらで眞實の、母の皐月が七顚八倒。云々。」

とあるが、「太功記」と云へば、人は必ずこれを思ひ出すほどの名文、或ひは淨瑠璃文學の壓卷かも知れない。もの凄いまでに殺氣を含んだ光秀が、いとも優しく風流な夕顏棚の陰から現はれ出るさま、剛柔强弱相照應して興趣云はんかたなく、竹槍を持つて忍び寄るより、母人を突とめ仰天するまで、光景眼前に髣髴たる感がある。**リズム**强く、且つ力があり、聲響の緩急宜しきを得て、呼吸もまた頗る妙、千載不磨の名文である。

右にあげた二つの例では、文章の**リズム**はいづれも强く鋭い調子を現してゐたが、强いばかりが、決して**リズム**ではない。例へば、漱石の「草枕」の中の、

「時計は十二時近くなつたが飯は食はせる景色は更にない。漸く空腹を覺えて來たが、空山不見人と云ふ詩中にあると思ふと、一とかたけ位儉約しても遺憾はない。畫をかくのも面倒だ、俳句は作らんでも既に俳三昧に入つてゐるから、作る丈野暮だ。讀まうと思つて三脚几に括りつけて來た二三冊の書籍もほどく氣にならん。かうやつて、煦々たる春日に脊中をあぶつて椽側に花の影と共に寢ころんで居るのが、天下の至樂である。考へれば外道に墮ちる。動くと危ない。出來るならば鼻から呼吸もしたくない。疊から根の生えた植物の樣にじつとして二週間許り暮して見たい。」

の如き文章の中を流れてゐる**リズム**は、實に春風駘蕩と云はうか、春日遲々と云はうか、また春の海のた

りのたりと云はうか、のどかに、なごやかに、氣持よく、搖り籃の歌のやうに、讀者の神經を搖すぶつてくれる。ここに引用した文章にあつては、半前の部分に、しげしげと、然も規則ただしい間隔をおいて繰り返へされてゐる「てにをは」の　はの、放心したやうな鈍い響が、そことない間に、いつかこの緩慢なリズムの根底を形成してゐるのである。さすがは一代に秀でた大文豪だけあつて、漱石の文章のリズムは實に自由自在で、あらゆるニュアンスを示してゐる。

「親方は垢の溜つた十本の爪を、遠慮なく、余が頭蓋骨の上に並べて、斷わりもなく、前後に猛烈なる運動を開始した。此爪が、黑髮の根を一本毎に押し分けて、不毛の境を巨人の熊手が疾風の速度で通る如くに往來する。余が頭に何十萬本の髮が生えてゐるか知らんが、ありとある毛が悉く根こぎにされて、殘る地面がべた一面に蚯蚓腫にふくれ上つた上、餘勢が地磐を通して、骨から腦味噌迄震盪を感じた位烈しく、親方は余の頭を搔き廻はした。」

これも同じく「草枕」の一節だが、この文章に於けるリズムは、その內容にふさはしく、輕妙無上、思はず讀者をにつこりさせる聲響を持つてゐる。かうなるとリズムが、聲樂の場合の伴奏のやうな役割をつとめて、表現效果を支持し、增大し、散文を詩に近いものにする。

「世の中はしつこい、毒々しい、こせ〳〵した其上ブラ〳〵しいいやな奴で埋つてゐる。元來何しに世の中へ面を曝してゐるんだか、解しかねる奴さへゐる。しかもそんな面に限つて大きいものだ。浮世の風に

あたる面積の多いのを以て、左も名譽の如く心得てゐる。五年も十年も人の臀に探偵をつけて人のひる屁の勘定をして、それが人世だと思つてゐる。そして人の前へ出て來て、御前は屁をいくつ、ひつた、いくつ、ひつたと頼みもせぬ事を敎へる。前へ出て云ふなら、それも參考にして、やらんでもないが、後ろの方から御前は屁をいくつ、ひつた、いくつ、ひつたと云ふ。うるさいと云へば猶々云ふ。よせと云へば益々云ふ。分つたと云つても、屁をいくつ、ひつた、ひつたと云ふ。さうして夫が處世の方針だと云ふ。方針は人々勝手である。只ひつた〳〵と云はずに默つて方針を立てるがいい。人の邪魔になる方針は差し控へるのが禮儀だ。邪魔にならなければ方針が立たぬと云ふなら、こつちも屁をひるのを以て、こつちの方針とする計りだ。さうなつたら日本も運の盡きだらう。

「かうやつて、美しい春の夜に、何等の方針も立てずに、あるいてゐるのは實際高尙だ。興來れば興來るを以て方針とする。興去れば興去るを以て方針とする。句を得れば、得た所に方針が立つ。得なければ得ない所に方針が立つ。しかも誰の迷惑にもならない。是が眞正の方針である。屁を勘定するのは人身攻擊の方針で、屁をひるのは正當防禦の方針で、かうやつて觀海寺の石段を登るのは隨緣放曠の方針である。

「仰數春星一二三の句を得て石磴を登りつくしたる時、朧にひかる春の海が帶の如くに見えた。山門を入る。絕句は纏める氣にならなくなつた。卽坐に已めにする方針を立てる。」

同じく「草枕」の一節だが、面白いリズムの變化がうかがはれるので、長いのもいとはずに引用した。最初、「屁をいくつ、ひつた、いくつ、ひつた」がモチフになつて、リズムを進めて行く間の、文の聲響の何んと、しつつこく、毒々しく、こせ〳〵して、其上、ブラ〳〵しいことか。それが一轉して、「方針」といふ言

葉がモチフになつて、リズムを作つてゐる途中から以後の、聲響の洒落な禪味を帶びた輕妙自在さはどうだらう。前半と後半との二つの異るリズムの對照から、その各々のいづれにもない別の味が、また快く讀者の心にきこえる。文章のリズムの交響樂とでも呼ぶべきものであらうか？

文章のリズムには色々ある。あらゆるものがその材料として用ひられる。言葉の長短、聲の高下、一つとして美しいリズムを作り出す役に立たないといふものはない。要はその用ひやう一つである。作者の手腕一つである。

文章とテンポ――久野豊彦

時代の中に速力が、絶えず成育しつつあるのは明かなことであるが、文學もまた、つねに、速力の中で生長しつつあることは爭はれぬ事實だ。

速力と文學――この有機的關係は、ことに近代の資本主義社會に於いては、異常な特殊性を持つてゐる。ことに、文學や繪畫や、別して、映畫の領域に於いては、速力の美が最も近代的な美として認められつつあるのだ。全く、現代の藝術から速力の美を抹殺したら、あとに果して何が殘るであらうか。

文學に於ける速力は、恐らく、時代の進化とともに、いよいよ、高潮すべきは明かなことであるが、しかし、文學の面に現れた速力は、文章と作品の持つ內容とその二つの側面に分れてゐる。文章には、云ふまでもなく、それぞれに、必ずや、特定のテンポがあるものであるが、また、作品の內的要素にも、これまた要約されたる內容の速力とも云ふべきものがあるのだ。

私は、この一文のなかで、內的要素に含まれたる速力に就いて論じる餘地はないが、いかに、文章に特定の速力があるとしても、その文章に現れたる速力は、內的要素と獨立して、全然、切り離されたる特異のものとして考察することは不可能である。

たとへば、ここに、ボオル・モオランの「學士志願」といふ好個の短篇をとつて、これを解剖してみると、

その短篇の主要素は、メカニズムの美しさにあると云つてよい。卽ち自動車の速力の美とでもいふべきものが、この作品の中に横溢してゐるのだが、さて、この近代の所產である速力の美は、云はば、外的要素とでも云ふべき文章の構成に、もりもりと盛りあがつてゐるのだ。この場合、われわれは、この文章に現れたる速力を單獨に切り離して、これを解剖することは全然、不可能といつてよい。

いへば、この短篇に現れたる文章の速力も、實は、その內的要素によつて決定されたるもので、決して、文章の速力は、それ自體から生れでたるものではないのだ。從つて、それ自體から生れでたるものでない限り、この文章の速力は、斷じて、無機的なるものではないのだ。

結局、文章のテンポは、時代のテンポと密接なる關係を有するものであるが、それは要するに、その時代精神を反映した內的要素が實は、文章のテンポを統制するものと考へざるを得ないのだ。

尤も、いかに、その內的要素に包含されたる速力が、文章のテンポを決定するにしても、その內的要素のもつ速力を巧みに統制するものは文章の技術にあることは論をまたない。

文章のテンポを生かすも殺すも、結局は、技術にあると云はねばならぬ。さきに引用したるモオランの「學士志願」は、速力の美しさで、全篇が貫かれてゐると云つてよいが、この作品に現れてゐる文章のテンポの速さは、內的要素との緊縮なる關係から生じたものであつて、この點、現代の小說のなかで、これほど文章のテンポの素速さを感じさせるものは、ちよつと、類例が他にないと云つてよいのだ。

今は、殆ど、日本では默殺されてしまつてゐるが、伊太利の未來派の作品には、たえず、速力が提唱された。尤も、文章上のテンポの速さと、この速力の問題とは、必ずしも同一のものではない。しかし、その速力は、必ずや、その作品の文章のテンポを漸層的に高めつゝあることは爭はれぬことである。

この未來派の作品のなかで强調されたる速力は、飜つて、それが、文章に表現されたる場合、ここに一つのよき引例として、一匹の馬が、全速力で走つてゐる表現に對して、馬の脚を百本描いて、それによつて馬の速力を表現しようとしてゐるのである。

まことに、このアイデアは、考へようによつては、幼稚極まるものであるが、しかしながら、そのアイデアには、たしかに、創意が看取されるのだ。概して、近代文學の文章のテンポを順次考察してみると、明かに、テンポは速くなりつゝある。

それは、作品に現れたる主人公の行動に對しても、また、登場人物の會話に對しても、或は心理の摑み方に對して、すべてが、そのテンポを速めつゝあると云つてよい。それは、まさしく、時代精神の然らしむるところにちがひない。

しかしながら、ここに考ふべきことは、現代が、刻々に、テンポを速めつゝあるとは云へ、あだかも、地球の廻轉が、われわれ人體に感じられないのと同じく、極端なるテンポの速さの羅列は、結局、テンポの速さを否定するも同然のことである。從つて、テンポの速さに對しても、ヴァラエティが必要なのである。だいたい、小說それ自體には、小說發端時代より、傳統的に固守されてきた一つの定石があるといつてよいのだ。この定石そのものが、實は、文章のテンポとも自然に緊密なる關係を持つてゐると觀てよい。

それでは、その小說の定石とは、いかなるものであるかといへば、云ふまでもなく、發端があり、その發端が次第に進展し、やがて、頂點に達し、漸次それより下降して、つひに、大團圓に終る、今も昔も變らぬ小說の筋の運び方である。つまり、この筋の運び方と文章のテンポが有機的な關係を持つてゐるのだ。だから、一つの作品に於ける文章のテンポを詳細に檢討してみると、ここに、おのづからテンポの速さにも、ヴ

ァラエティのあることが看取されるであらう。

さきにもあげたるごとく、未來派文學に於いては、マリネッティによつて、速力が主張されてきてゐるが、それと同時に、未來派文學にあつては、更に、同時同存性が提唱されてゐる。この同時同存性の提唱は、今も昔も變らざる小說の定石を痛烈に破壞したものと云つてよい。いへば、この同時同存性の提唱によつて、既成文學傳來の定石に、大きな危機が招來されたと觀てよいのである。この定石破壞も、ひいてはやがて、その文章構成上、テンポにも、異常なる變化を與へたのだ。即ち、漸層的に躍進してゆく文章のテンポも、ここでは、分裂して、概して急テンポになつてゐる。

私は、この未來派文學から暗示をうけた譯ではないが、かつて、音樂に於けるシンフォニイの形式を、そのまま、文學に移植したことがあつた。果して、このシンフォニイの形式が、文學の面へ招來して、十分の効果を齎らしたか否かは、暫く別問題としても、とにかく、從來の漸層的な、あの緩漫なテンポに刺戟を與へたことだけは、的確な事實である。この點から觀れば、一つの試みとしては、意義を十分に認めることが出來るであらう。

私は、この冒險的な試みに於いて、まづ、特に選んだのは、ベエトオフェンの「スプリング・ソナタ」であつた。この「スプリング・ソナタ」が、果して、この試みに、最も合致したものかどうかは、別問題であるが、文學に於ける漸層的なあの定石にも似たる一つの定石が音樂に於いてもあることは事實だ。即ち、シンフォュイといへば、必ずや、アレグロより始まり、アンダンテ、スケルツオ、フィナアレといつた具合に、いへば、文學に於いて、クライマックスがあれば、音樂に於いても、急テンポなスケルツオといつたものがあるのだ。

私は、この「スプリング・ソナタ」の定石が、音樂の定石ともいふべき形體をもつてゐたために、これを選んだにすぎなかつたが、素より、文字とかまたは言葉のコンビネエションは、音樂に於ける音色のコンビネエションとは、だいぶん、質的に大いなる差異がある。文字は、あくまで、形象的な所謂、繪畫的なものであるに反して、言葉は、可なりに音樂的である。これら二つの異端の徒を巧妙に結合させることは、そもそも甚だ至難の試みである。私は、かかる冒險的な試みは、成功したとは勿論思はないが、しかしながら、仕あがつた作品には、從來の小說とは、全然、趣きの變つたものであつたことは確だ。アレグロの場面は、文章も槪して、普通のテンポであるが、アンダンテは、甚だ、デリカシイな、情緖、てんめんたるもので、その文章のテンポも、甘美の極と云つてよかつた。しかし、スケルツオに於いては、一躍して、そのテンポは急回轉して、文章も、また、一種旋風的に味ひを持つてゐた。だいたい、フィナアレは、文學に於ける大團圓に類似してゐて、文章のテンポも、さして差異はないのであるが、實際、かかる音樂上の形式を文學に移植するときには、全然的に、その感じといひ、テンポといひ、大きな變化を與へることは事實である。

この意味に於いては、文章のテンポは、時代の推移によつても、指導されようし、また、その作品の內的要素によつても異常に支配されようし、また、作品構成上のフォルムによつても、これまで、可なりに、左右されることは、明かなる事實と云ふべきであるのだ。

結局、文章のテンポといふものは、右のやうな、種々の條件によつて統制されるものであつて、これらの諸條件の二つ三つ、または、一つ二つの結合の數によつても、相違してくる譯で、その文章のテンポそれ自體は、甚だ、デリケートな條件のもとに立つてゐると云つてよいのだ。それに、また、作家の個性によつても、これまた、著しく差異あるものであつて、Aの作家とBの作家との個性の差異は、取材の選擇によつて

も、すでに、差異が生ずる譯だから、その他の條件にいたつては、敢て、ここで、詳細に説明するまでもないことである。殊に作家の個性別が、一番に反映するのは、その表現である。表現の相違が、文章のテンポに變化を與へることも、これまた大である。

文章のテンポと云ふものは、僕が、シンフォニィの形式による小説を書いた時に、初めて、實感したことは、リズムだとか、または、メロディとかによつて、隨分、支配されることである。たとへば、スケルツォの部分は、頗るテンポが速いのも、まことに、スケルツォなればこその感を深くした。それにくらべると、アンダンテの部分は、美しいメロディの流れに從つて、テンポもまた、甚だ、緩漫である。

以上の如く、文章のテンポと云ふものは、さまざまの條件によつて影響を受けるものであるから、從つて、その條件が、時代の推移の制約によつて、さまざまに變化すると同樣にテンポも變化せざるを得ないものである。

かつて、繪畫に於いても、印象派の隆盛だつた時代の前後に、ポアンティリズムといつて、所謂、點描主義といふのがあつた。この點描主義を資料を基礎にして僕は、所謂點描派の文章を提唱したことがあつた。この時僕は、アクションを中心にして、總てのものを、飽くまで力動的な觀點より出發せしめた。すべてのものがアクション中心なるが故に、所謂餘計なテニヲハを極端に省略せしめたばかりでなく、これらのテニヲハの省略と共に、極力、形容詞をも抹殺させようと試みた。

しかし、これらは僕の若かりし時代の試作以上の何者でもなかつたけれども、僕は、これらの試みに於て、いかに日本語の純粹形容詞の稀少なるかを發見して驚いた。まことに、純粹形容詞とは、容易に數へあげることの出來るほどの僅少なものでしかない。その他、大部分の形容詞とは眞に純粹なものではなくして、そ

のほとんどが、動詞から來た形容詞である。例は

に動詞から轉化した形容詞は時に採用したのであつた。

しかし、力動を基本にしたこの作品も結局は、豫期以上の力動を表出することは出來なかつた。例へば、二つの速力が、眞に等しい場合よりも、二つの速力が異れる場合の方が、はるかに、速力の差異が感じられるものであるが、此の點僕は前者の等しい速力の場合に似た樣な場合の傾向をとつた爲に、むしろ結果から云へば失敗した形であつた。

文章のテンポと、文章の省略法ともまた、有機的な關係を持つものである。時代が急テンポとなると共に文章の省略も鋭くなる。例へば山ノ手と云ふのは、山手とならぬとも限らない。かうした傾向は、時代の速力に恐らく正比例するものであらう。源氏物語の、あの文章のテンポと、現代の文章のテンポとの間の距離は、時代の距離を明かに合致するものであらう。

さきに引用したポオル・モオランの文章は、かなりに、テンポの速いものであるが、このモオランの文章を分析して見ると、そこには、二十世紀の時世粧とでも云ふべき、所謂、時代の言葉が生のままで、文章のなかに投げ込まれてゐる。この時代の言葉たるや、これを、十七八世紀の言葉と比較すれば、はるかに、急テンポである。だからモオランの文章が、テンポの速いのも誠に當然のことである。概して、日本の小説に現れたる文章は、文章體の形體をとつてゐる爲に、現代の生きた言葉といふものが、そつくりそのまま、生のままで、文章のなかで活躍することは、不可能である。嚴密に現代の小説に現れたる文章を分析すると、そこには、漢語もあれば、古風な傳來の言葉もあれば、また、最も嶄新な時代の言葉も入り交つて、まことに、無統一なものである。思ひ切つて、時代の日常語で文章を構成することに成功するならば、新しい文章

の世界が開かれるであらう。かう云ふ側面から觀ると、日本の現在の文章は全く、一種の混亂狀態を呈してゐると云ふべきである。

尤も新語と古風な漢語のコンビネエションに一種の妙味があるものではあるが、しかしながら、不統一の點は依然として否定できないのである。

かくのごとく、文章のテンポといふものは、種々なる條件によつて、支配されるものである。だから、文章のテンポに就いて、これを正確に分析し批判することは、甚だ至難のことである。

だが、時代の進化に應じて、文章のテンポが、速くなることは、いかなる事情があらうとも事實である。たびたび、引用したポオル・モオランの文章は、まことに、テンポが速いと云つてよい。

「月が落ちてしまつた。……メエントノン……。ラムブウイエ。私は全速力を出す。車がゆれる。小石の上にとび上る。風除けが呻き、戸が振動する。曲り角へ來ると後の軸が數聲を發する。妙な匂ひがする。氣がつくと私は制動機をゆるめることを忘れて走つてゐたのであつた。私は探照燈を點ずる。私たちは森の中を走つてゐる。見ると私たちは百二十キロ米の高速度で疾走してゐるのである。この種の高級新式のモオタアの缺點は、少しも音のしないことだ、その爲めに早く走つてゐることに氣がつかぬことだ。道の兩側で立木が棒でもつて私たちを打つやうな身振をする。棒は私たちを打ちそこねて耳をかすめてすぎるのである。兎がとび出す。サン・シイル……。鋪石道……。車の發條が折れるやうな音を出した。第一番の發條が折れたらしい。然し私はそんな些細なことの爲めに止りはしない。」

「私たちはピカルヂイの山の中に來てゐる。もう午前二時である。何と多くの自動車が通ることだ…。彼等は燈火をつけたり消したりする。燈火信號とでも云つたやうな樣子である。木の下を通る男女の影が見える。蚊がうやうやしてゐる。光が地の上をころがり、さてまた消える。するとまた夜がすべてを薙ぎ倒す。私たちはサン・クウルの森を通つてゐる。シトロエンが私たちを護衞して來る。すれずれに私たちの車によりそつて、女たちが車からのし出てゐる、一臺の大きなコンデュウイット・アンテリュウルが私たちを追ひ越して先頭に立つて、私たちに道を敎へるやうに警笛を鳴らす。

セイムウル・カレッス氏がコツコツと硝子戸をたたく。

「——止れ。」と氏が叫ぶ。

私は車を止める。

木立の間から私には巴里の燈火が見える。スタアド・フランセェの上に水と月との液體のやうなにほひがただよふてゐる。」

このモオランの文章が示すやうに、眞に、自動車の速力が文章のテンポと綾をなして生々と躍り出てゐる。殊に、自動車の速力を表現するのに、「道の兩側で立木が棒でもつて私たちを打つやうな身振をする、棒は私たちを打ちそこねて、耳をかすめてすぎるのである。」

この一文は最もすばらしいものである。自動車の速力を表現するのに、道の兩側の立木でもつて巧妙に表

現してゐるあたり、特に、立木の如き固定的な物體でよく速力を表現してゐるあたりは、さすがに、ポオル・モオランならではと思はれる秀拔なるものである。

モオランは、この文章が如實に示す如く、最も新しきものであつて、自動車を表現するのに、自動車に關聯したもので表出したところにモオラン獨自の才腕がある。

モオランのこの引用文は、便宜上、特に速力を具備したるところの、自動車をもつてしたのであるが、しかしながら、文章のテンポは必ずしも、かくの如き自動車の速力を表出したものとは限らない。如何に自動車の速力を表現しようとしたところで、その作家の技術が凡庸なれば、自動車は牛よりものろまなものとならざるを得ない。所謂、日本で昔からいはれてゐる虎を描かうとして猫を描いてしまつたと云ふやうな、ナンセンスを繰り返すやうなものである。

大體、以上によつて、文章のテンポに對する、僕の、考察することが出來たと思ふのであるが、最後に、一言つけ加へて置きたいことは、文章のテンポの速いものが、最もすばらしいものであるとは限らないのである。時代に逆行した、テンポののろい所謂、スロオ・モオションの文章にも、これまた、文學特有の美しさのあるものである。しかし、テンポののろさ、必ずしも、美しきとは限らない。自動車から、速力を奪ひさつたものに美しさを、感ずることは出來ない。

概して、時代の進化に應じて、速力は、次第に高まるものである。從つて、速力自體から、速力の美しさが生れるものである。この美しさを表出するところに、新しい文章の、新しいテンポが生れることは當然のことである。

文章とスタイル——春山行夫

特に《內容とスタイル》について

1

文學批評の仕事の一つは、文學批評に使用される用語の定義をできるだけ正確に、完全にきめてかゝることが大切に考へられる。

スタイル Style といふ言葉も、いろいろの分野や系統から、種々雜多の概念が與へられてゐるので、讀者の文學上の敎養の差で、これを使用する批評家が比較的正確に使用してゐても、思ひがけない方面に解釋されて、或る意味からはいささか滑稽に見えることさへある。

勿論、文學批評で使用される用語は文學批評の傳統と意義に從はねばならない。しかし今日日本でこの用語を最も亂雜にかきまはしてゐるのは、ドイツ流の美學や哲學から來てゐるもので、それらの美學者や哲學者は、文學上の概念を全然持たないで直接にこれにぶつかつて來るし、成程これらの學者の意見は一通りのシステムを持つてゐるから、讀者がそのシステムの系統を知つて居られないと、文學を理解したり享受したりする上に甚だ無駄な勞力が徒費されることになる。

2

スタイルといふことが文學の領域で最も普通に考へられてゐるのは、〈文體〉といふ意味である。これは修辭學 rhetoric から出てゐるもので、日本では島村（抱月）瀧太郎著《新美辭學》（早稻田大學出版部、明治三十五年初版）があり、イギリスでは John Franklin Genung《The working principles of rhetoric》1900 などが、島村抱月の《新美辭學》と同樣に敎科書本として多く使用されてゐるし、この他にもこの意味の參考書は非常に多いやうに思ふ。簡單に說明することは却つて誤解の基をつくるのを恐れるが、〈文體〉の意義はあらゆる文章は各々の〈文體〉を持つものであるといふ前提から、その種類、性質を分類したもので、大體に於て文章の修飾論といつた性質を多く含んでゐるものである。この方面の參考書は普通中等程度の學校でも敎へてゐるから、それについて見られることを希望する。

次にスタイルを若干本質的に論じる場合はスタイルとは文章の修飾ではなく、表現の根本問題で、內容と不可分離のものであるといふことからはじまる。スタイルを〈體製〉と譯されたものに武島又次郎の《修辭學》（博文館、明治三十一年初版）がある。この意味はやはり〈文體論〉と同じく、文章論に屬するものであるが、幾分廣い意味に於て、文學の表現上の價値論を含んでゐると思ふ。ところがこの〈體製〉といふ用語は長谷川誠也氏に《文藝思潮論》（博文館、昭和四年二月）といふ著書があり、この本はアメリカのヒユウマニストで、フランス批評の大家であつたバビツト Irving Babbitt の《新ラオコーン》The new Laokoon, 1910 を譯述されたものであつたが、その譯著の中で同氏はジャンル genre といふ用語を〈體製〉と譯されて異つた意義に使用されてゐる。かういふ風に譯語の不統一はいろいろの不便を伴ふので、我々の文學運動に於て

は截然たる意圖の下にスタイルはスタイルといふ原語を、ジァンルはジァンルといふ原語を用ひることにした。原語をそのまま使用して、意義をそれぞれの場合に解釋した方が誤りが尠いと思ふ。

餘談であるが、武島又次郎氏の《修辭學》にスタイルに對する定義とこの用語の由來が與へられてゐる。

《體製とは文字の媒介によれる感情思想の表はしかたをいふ。即ち言語を撰擇し、之を句とし節となし、更に進んで篇章を構成せしむる法これなり。體製は英語に style といひ、獨語に Stil といふ。もと羅甸語の Stylus といふより出でたるにて、Stylus とは昔し羅馬人が蠟盤に文字を書きし時、筆として用ゐたる器具の名なる也》

3

文學が時代によつて、その內容と形式に多くの變化を受けてゐることはここで說明するまでもないであらう。スタイルを文體とか體製とかいふ意味にとつて、これを修辭學的に硏究したものは前項に述べた通りであるが、更にスタイルをある作家が自己の文學觀から、乃至はある批評家がその批評觀から論じたものが多い。これは多くは文學批評として取扱はれてゐるものである。普通にスタイル論を集めた書物には必ず出てくる De Quency の〈スタイル論〉Essay on style や、ウォルタア・ペイタア Walter Pater やロバアト・ルイス・スティヴンスン Robert Louis Stevenson などのスタイル論があるが、これらの獨立したスタイル論以外に文學批評の一部分としてスタイルを論じたもので、現代のスタイル論に影響を及ぼしたものとして重要なものは非常に數が多い。

しかしこれらのスタイル論は、現代の文學に直接重要な關係を持つてゐるといふよりも、文學思考の歷史

として、文學を見る上に於て役立つといつた方が寧ろ適當であると思ふ。

今日我々によつて直接文學批評の中心問題として論じられてゐるのは、スタイル論としては寧ろもつと廣い根本的な意味のもので、單に〈文體〉や〈形式〉以外の別の問題を含んでゐるとも考へられるし、その意義も二三の分野に波及してゐるものである。

1 その一つとしては、スタイル論を感性や技術の分野から、極めて新しく見直したものに、グウルモン Remy de Gourmont の《スティイルの問題》Le problème du style. 1907 年があり、この書の影響はフランスは勿論であるが、イギリスの新しい詩人達に大きな影響を及ぼした。イギリスでは、マリ J. Middleton Murry がグウルモンと問題の《The problem of style》1930 を書き、後リイド Herbert Read が《イギリス散文のスタイル》English Prose style, 1928 を書いた。以上は文學の一般論としてスタイルを研究したものであつた。

2 これに反して所謂〈内容と形式〉論から派出して、文學の形式論として、特殊な方法論の世界に這入つたスタイル論がある。これは日本ではドイツの哲學に災されて、〈内容が形式を決定するか〉それとも〈形式が内容を決定するか〉などといふ飛んでもない方面で形式主義の論爭を惹起したが、その原因は、文學でも就中小説がその表現の技術に於て詩的な方法の影響を多く受けたために、小説本來の小説性（roman）と分離して來たことから起つてゐる。フランスの批評家マシス Henri Massis などは小説がロマン本位とスタイル本位に分岐したことを指摘したし、リイドなどは、スタイル本位の小説は、詩的な新しい世界をつくるが、所謂現實からは遠いことを指摘した。

3 は〈内容と形式〉といつても、この形式といふことが近代では二つの意味に分岐した。style と form

とである。フォオムは〈形態〉と譯すべきであるが、廣義にいへば、いままでの形式といふ意味にも當る。

たとへば日本では形式主義にフォルマリズムといふ假名が振られて使用されてゐるが、これは本來は形態主義と譯すべきが本當であらう。本當の形式主義はスタイルを中心としたものである。

形態 form といふ用語には廣い意味では今日日本でいふ形式 style といふ意味が含まれてゐるが、形式 style といふ意味の中には形態 form といふ意味は含まれてゐない。ところが日本ではこれが反對に使用されてゐるから、慣用といふことは信用できない場合が生じるし、根本的に修正する必要も生じる。

岩波の哲學辭典は原則として文學を含んでゐないが、哲學上で使用される用語の比較的正確な書物として信用することにして、この辭典によれば、英語の Style, 又は獨逸語の stil は〈様式〉と譯されて形式といふ譯語はない。これに反して form には〈形式〉の譯語があてられてゐる。日本でフォルマリズムが形式主義と呼ばれたのは、從つて哲學の領域に於ける慣用に從つたものであることがわかり、文學上の原則を根本から無視してゐることがわかる。これも所謂ドイツ的な哲學が日本の文學批評を混亂させてゐる一例である。しかも同書では form は時には〈形態〉ともなつてゐる。例へばイギリス的に解釋された form of state は〈政體〉卽ち〈國家の構成形態〉となつてゐる。

形態（日本流の慣用に從へば形式）といふ概念がフォオムとスタイルとの二つの性質に分岐したことは、今日のスタイル論の重要な點をなすもので、これは特に昔の詩がフォオム本位であり、今日の詩がスタイル本位になつたことに基いてゐる。また小説がスタイルを重んじ初めたといふことが、屢々〈詩的〉な影響であるといはれるのも、やはり詩に於けるスタイルによつて發見された技術（テクニック）を小説の表現に使用したことによる。ケア W. P. Ker 教授の《詩に於けるフォオムとスタイル》Form and style in poetry,

1928 や、マンソン Gorham B. Munson の《アメリカ散文に於けるスタイルとフォオム》Style and form in American prose, 1929 などの題名は、いづれも從來〈形式〉又は〈形態〉の名の下に同一視されて來たものを、もつと細かく分析したものであつた。しかし本當に今日の文學にスタイルの重要性を加へたものはこれらの書物でなく、多くの詩人や小說家や批評家の種々のエッセイに斷片的に見られる主張であつた。日本では、形式主義又はフォルマリズムの名によつて出版された研究や主張は、批評的にはすべて見當違ひのものであつた。これは決して私がひとりよがりや惡意から裁斷してゐるのでなく、根本的な問題でなければならないところの文學上で形式主義とか、フォルマリズムとかいはれることはどういふことを指すかを、あまり考慮に入れないで書かれてゐるからである。今日までに於て日本では文學批評としてのスタイル論に留意してきたものは殘念ながら結局私一人であつた。私の《詩の研究》(厚生閣版、昭和六年)を一讀された方は恐らく私のこの意見がどこから出てゐるかを了解されるものと思ふ。

　以上が大體今日文學上で言はれてゐるところの——例へばフォルマリズムの詩とか、マックス・ジャコブやジァン・コクトオの言ふスタイルとか、ジェイムズ・ジョイスの《ユリシイズ》に於ける革命的なスタイルとか、——さういふ意味で問題になつてゐるスタイルといふものの意義の發展して來た過程と位置との大略を示したものである。

4

　現在のスタイル論の發生は〈内容と形式〉から出てゐることは前項に書いた通りであるが、この意味の内容と形式は、

1. substance（實體）と form（形態）
2. content（内容）と form（形態）

などといふ風に對立的に見られることができる。更にこれを具體的に言へば、

3. attitude（態度）と material（材料）
4. attitude（態度）と technic（技術）
5. personal development（個性的發展）と technical development（技術的發展）
6. The way of feeling（感じ方）と the mode of expression（表現の仕方）

などといふ風にいづれも文學の構成される二方面を示してゐる。またこれを個性と獨自性といふ方面から見れば、作者の人間としてのものの感じ方は個性 personality で、表現上に特異な性質を持つ場合はこれを獨自性 originality といふ。

5

文學の考へ方を二つに分けて、文學といふものはどこまで行つても、作者自身の獨特な世界觀、執拗な人生觀を表現するものだと考へる作家は、個性といふことを文學に於て最も大切なものに考へる。勿論、かうい

ふ文學にもその作者獨特のスタイルがあるが、さういふ意味でのスタイルは今日いはれてゐる意味のスタイルではない。これに反して、表現の方法をいままでなかつた新しさとか、深さとかに到達せしめようとすることが、文學上の藝術と考へる作家は文學の獨自性を重んずるもので、スタイルの新しさといふことが非常に重要になつてくる。常識的にいつてしまへば、勿論文學にはこの兩者が同時に必要であるが、實際に文學が僅かづつ發展してゆく過程を見ると、やはりこの二つの方面は作者の素質や教養や、文學の傳統によつてそのどちらかが他の一方よりもより多く重要に見えるもので、これは議論の餘地のないことである。本當の傑作といふものは、作者のすぐれた經驗が内容となつた個性と、表現上の技術的な苦心が示された獨自性とがその頂點に於て合致したものである筈であるが、そんな作品はそれ程たくさん出來る筈がない。發展的な作者はやはり自己の文學上の經驗内容を豐富に示すことに成功した作品と、表現の技術を絶えず習練、實驗してその方面で成功した作品とを、ごつちやに作るのが常である。だから、ある作品は内容よりも形式により多く價値があり、また別の作品は形式よりも内容の方により多く價値があるといふやうな結果に到達するのは本當である。

尠くとも内容と形式との兩方の要素を文學に大切なものとするといふ考へ方は、最も穩當な考へ方であらう。しかし、實際はさうとばかり考へられてゐないのは、やはり文學の常識が多くの場合偏つてゐることの興味ある證據となるだらう。

6 フランスのヴァレリイ Paul Valéry が文學上の形態（形式）について、（フランスは純粋なる〈形態〉に就

ての考察と《形態それ自身》に就ての關心が、近代に於てなほ存續し、且つ支配的地位を持つた恐らく唯一の國であらう》と述べてゐるが、由來、文學上のスタイルを尊重するか否かは、その國の文學上の傳統が、いかなるものであるかに依つて非常に異つて見える。批評家はイギリスは文學の具體的精神に富み、フランスは文學の抽象的精神に富むと述べてゐるが、このことはイギリスは文學の內容主義であり、フランスは文學の形式主義であることを示す。日本などもどちらかといへば、やはり內容主義の傳統を持つてゐるから、極端な形式主義は文壇の驚異を招くよりも、嘲笑と迫害を受ける方が多い。イギリスでは戰後の所謂ジョイス、エリオットなどの新しい文學はフランス流の抽象的精神を學んでスタイルを重んずるやうになつた。しかし純粹のイギリスの傳統をつくつてゐるロオレンス D. H. Lawrence などは人間本位、個性强調の作家である。

純粹にイギリス的な個性尊重の作家は批評的にはヘレチック Heretic の語を以て呼ばれる。これは作家が自己の人間性を、自我を、あまりに强烈に主張するために、あらゆるものに反對する立場に陷るが、しかしそれ故に一層彼自身の存在、個性を明瞭にすることである。かういふ個性主義の文學は、フランス流の形式主義から見れば、《個性とは頑强な誤謬に過ぎない》やうにも見え、《文學として考へねばならないことを考へないで、考へないでもいいことを强調した》ものに見える。

個性をどこまでも主張する結果、スタイルなどを考へないロオレンスをある批評家は、ロオレンスにとつては、《自分は深く感じなければならない》といふ信條であつた結果で、これに反して、スタイルを重んずる作家達は《自分は藝術について深く感じなければならない》といふ信條を持つてゐて、相反する立場にあるためであるとする。

7

文學が內容と形式とのそのどちらかを重んずるものに分れてゐることは、それらの文學が、文學思考の異る二つの體系にあるためであることは前項で述べた通りであるが、次に〈形式〉を重んずる文學とはどんな文學であるかを記さう。

形態〈日本流にいへば形式〉といふ意味が、スタイルとフォオムとに分岐したことは、詩の場合に著しいものであつた。これも簡單に說明することは誤解の基をつくることになるのを恐れるが、文學の表現材料たる言語はもとよりフォオムといひ得られるであらうが、この言語には更に意味と音聲とイメジ（字の形態）との三つの要素がある。このうち音聲とイメジとは意味を離れたもので、これをフォオムと呼び、意味によつて出來上る表現をスタイルといふやうになつた。

詩の運動のはじめは、既成の詩の韻文、韻律形態の破壞で、換言すれば韻文法則の破壞であつた。そのためにいままでの韻文法則になかつた新しいリズムや記述法が流行した。例へば特別に面白いリズム（音響）を使用したり、ある文字を特に大きく印刷したり、頭文字をやめたり、詩の印刷を繪畫的に排列したりすること、さういふことは、意味に直接關係がなく、いはばフォオムの運動であつたから、これが所謂フォルマリズムであつた。そのうち、だんだん古い韻文法則の破壞だけでなく、新しい詩の基礎をつくるために、詩の內容たる意味を異つた表現思考を以て表現するやうになつた。所謂詩的散文がそれである。また詩人の感覺內容が自由になり、同時にその表現も使ひ古された形容とは異る形容を以てするやうになつた。

日本の今日の若い詩人の間によく言はれる言葉にコクトオ Jean Cocteau の《スタイルは出發點になるこ

とは出來ない。それは結果として現れるべきだ》といふのがあるが、これはスタイルといふことには、いかなる意圖の下にそのスタイルが書かれたかが重要であることを暗示する。日本ではスタイルといふことは表現の思考といふこと、主知性といふことに考へられるやうになつた。

8

スタイルといふことが最も多くの反對に逢ふのは、それが現實といふこと、リアリズムの常識の下に於て考へられる時である。だから、スタイルといふことは詩の領域に於ては容認されても、小説の領域でその表現に使用されると非常な反對に逢ふ。

詩的散文の理論をつくるに大きな力となつたマックス・ジャコブ Max Jacob が《主觀の活動性が大きくなればなる程、客觀によつて與へられる感動は増加する。藝術作品が主觀から遠ざかつてゐなくてはならない所以である》と述べ、更に《一つの藝術作品の價値はなににあるかといふと、その作品それ自身にあるのであつて、その作品が現實と一致してゐるか否かに拘はらない》と述べた。

ジョイス Jam's Joyce の《ユリシイズ》Uysses, 1922 は詩の世界に於けるスタイルの新しい技術を小説の表現に利用した點で有名であつたが、その最も注目を惹いたのは所謂〈意識の流れ〉といふ手法を〈內的獨白〉といふ新しいスタイルに活用したことであつた。

〈意識の流れ〉によつて成功した〈內的獨白〉といふスタイルは、これをスタイルといふ文學の技術上から見れば、いままでの小説の記述法を根本から破つて、一切の説明を省き、小説の主人公の意識に反映する印象や記憶を、その發生の狀態のまま記錄するといふ意味で非常な驚異を與へた。しかし、これも本當にそれ

が心理そのもの、所謂心理的現實を捕捉することに成功したかどうか、これはさういふ現實主義の目だけから見たら、恐らく否であらう。

プルウスト Marcel Proust も〈意識の流れ〉の作家といはれるが、その記述の中に、Parce que（何故なら）といふ字句を使用したといふだけの理由で、本當の內的獨白でないなどと嚴格な批評を下してゐるひともある。要するにジョイスはスタイルとして非常に困難な苦心を重ねて、新しい獨白體をつくつたことに意義があるので、必ずしも新しい心理そのものをつくつたわけではない。（內的獨白は人間內奥の水深測量を發明することでない。それは人間の內奥を新しい表現によつて傳へてゐるところに特徴がある）ともいはれてゐる。日本では〈心理的現實主義〉とか〈心理的方法〉とかと强調されたが、本當はこれは現實主義でも心理的方法でもなく〈詩的方法〉であり、スタイルの文學であることは、既に彼地の批評家によつて批評されてゐるところであり、しかもそれでジョイスの文學的實驗は充分に報ひられてゐる。

9

映畫にトオキイといふ新しい技術が加へられたが、トオキイは必ずしも映畫の音響的背景を全的に把握してはゐない。また音響をとり入れたことを示すために、却つて不自然な場合もある。しかし、映畫の技術に音響を取り入れたといふ點から見れば、その意義は大きい。スタイルといふことも、文章の修整とか裝飾とか考へるのみで、文學の表現上の思考とか技術とかに關心のない世界では、殆どなんのためにあんな努力をするのか不思議な程である。

フランスではある偉い批評家が言つた。（スタイルを攻擊する人間には相手になるな）と。

文章とタッチ——芹澤光治良

便宜上、茲では現代の小説の文章を對象として考察しよう。

文章のタッチとは

文章上一口にタッチと云へば、文章の筆勢とか筆觸とか、つまり筆づかひのことになるのであるが、それでは具體的に、文章のどの部分がタッチであるのか、それを獨立させて説明せよと云ふことになると、これはなかなか困難な問題である。なぜ困難であるかと云へば、例へば送り假名やてにをはを説明する場合のやうに、文法または文章技法に所屬するものとしてタッチの問題を説明するわけには行かないからである。

文章に於けるタッチは、明かに文章技法に附隨してゐるのではなく、文章を草する筆者の態度に屬してゐるものである。もしもタッチの問題が、文章技法の一部に屬する問題として解決するものと假定するならば、その場合文章によつては、殊に練達の途上にある未熟な筆者の場合にあつては、全く企圖に反したタッチと云ふものが、結果として不覺に現れることのある場合が想像されなければならない。しかし文章のタッチといふものは、さうした筆者の企圖と相反した乖離的な現象となつて生ずることは殆どあり得ない。タッチとは常に筆者の企圖と密接不離な關係に於て、表現の上に生じる結果的なものである。

それでは文章のタッチとは、筆者のいかなる企圖の結果として生じ、いかなる效果のあるものかと云へば、これも一定の原因による一定の效果としての說明はできない。原因としては、それぞれ樣樣に要素が異つてをり、從つて效果にも相違がある。

從來文章の上に指されたタッチといふ言葉は、非常にセンテンスの短い文章とか、清新潑溂の文章とか、または强烈な色彩を持つた文章とかに概念づけられてゐたやうである。けれども、タッチはどんな形態の文章の上にも現れてゐるし、また現れてゐなければならないものである。

例へば新感覺派時代の橫光利一氏の文章が持つタッチは、氏の飛躍的な心的燃燒が、直接表現に反映したところから來てゐるもので、從つてそのタッチは飛躍的且つ燃燒的な效果をもつて讀者に羽搏く。また抒情を感覺化したある時期の川端康成氏の表現からは、タッチは先づ讀者の感覺に働きかけて、しつとりとした抒情味を傳達するための最初の役割をつとめてゐる。その他、中河與一氏の表現の神經と科學性の交錯からくる刺戟的なタッチ、十一谷義三郎氏の繪畫的な立體美を狙つた對象の把握からくる表現の、繪畫的立體的效果の傳達をたすけてゐるタッチと云ふ風に、それぞれの文章の持つてゐるタッチと云ふものは、筆者の個性や表現に對する態度の相違と相俟つて、その現れる原因をなすところの要素なり效果なりが異つてくるのである。

その他、タッチの强弱、または硬軟の原因や決定をなす要素としては、文章のセンテンス、文章の構成、文字の選擇、スタイル、リズム、ムード等を數へなければならないが、いやそれ等と切離しては考へられないものではあるが、その說明に及んでゐては、自然他の項目に言及せねばならぬ結果となるから、以上のこと

に留意して、他の項目を併讀された上、その有機的な關係の實際に就て研究されたい。

それよりも玆ではもつと根本的な問題を考へてみることにしよう。

タッチに就ての根本問題

曩にも述べたごとく、文章のセンテンスや構成や文字の選擇、その他文章のもつ種種な他の部分を閑却してタッチの問題を考へられないと同樣に、それ等の諸要素を打つて一丸となした文章の筆者の氣魄や態度や個性をもまた無視しては考へられないのである。

例へばいかに巧みな寫眞であらうと、寫眞にはタッチはみられない。しかし同じ對象を寫しても、それが繪畫や文學の藝術品になると、そこに自らタッチといふものが生じてくる。それはなぜであるかと云へば、對象に對する作家の意慾が意識的な把握をなすからであり、その把握されたものが再現されると同時に、對象としての客觀的實體が、主觀的實體となつて、生命を呼吸してくるからである。この點が寫眞と藝術品との相違してゐるところで、寫し撮つた刹那に現實が停止してしまつてゐる寫眞に反して、藝術品の場合は作品の主觀の燃燒によつてそれが生きてゐる。そしてタッチはこの生動するものに生じた脈搏のやうなものなのである。だから、停止し死んだ寫眞にそれがないといふことは當然のことであり、タッチが藝術品のみの特質として現れることはまた語るを要しないところである。

扨て對象に對する作家の把握が表現に移された場合、その意慾の深淺、乃至燃燒の程度がいかに表現に反映し、密度または調子を支配してゐるかに、タッチの硬軟强弱が現れる。

例を擧げれば、武者小路實篤氏の文章は非常にタッチが硬い、或は强い。これは作家の意慾の野心的旺盛

さが強い氣魄となつて、表現に反映してゐる例證である。それに反して佐藤春夫氏の文章は大變キメが細かく、タッチが弱い、或は軟かい。これは佐藤氏の意慾が、野心的燃燒として直接反映するのではなく、より美しい世界へ對象を求めようとする氏の意慾が、澄んだ詩化された把握となつて、表現の上に反映してきてゐる結果である。

右の場合の比較は、勿論文章からくるタッチの相違のそれであつて、必ずしも強いはうが優れてをり、弱く軟かいはうが効果の上で劣つてゐると云ふことにはならない。否、むしろ諸君を捉へる點に於て、文章としてはその反對の場合すらしばしばあり得る。これは鋭角的な調子の強い文章と、絹のやうにねつとり纒りつく文章とを比較してみれば、直ちに首肯けるはずである。從つて繰返し述べた通り、文章のタッチといふものは、表現の持つてゐる一つの結果であつて、それが文章の優劣を決定するといふほど、文章の上にあつては重要なものではないのである。

以上で、文章のタッチが、文章の他の部分と有機的な關係におかれてゐることと、その生じる根本的なものが、筆者の個性、筆者の對象に向ふ態度に重大な關係をもつてゐる點は明かになつたことと思ふ。

タッチを意識してはならぬ

すでに理解されたであらうごとく、文章を學んで行く上に於て、タッチの與へる効果といふものを意識してはならない。もしタッチの効果に賴らうとする文章を書いたならば、それは必ず變態的な、身につかない僞りの文章となる。重要なのは對象に向ふ態度、對象の把握、それを學び、それを養ふことである。そしてそこに行はれる表現の工風といふものが、自己の文章のタッチの問題をおのづから解決してくれる。

文章とモンタアジュ――飯島正

最近の百科全書である「二十世紀ラルウス」が、モンタアジュに就いて、どういふ解釋を與へてゐるかと思つて、引いて見たが、まだ映畫に關する釋義は述べてなかつた。して見ると、モンタアジュと云ふ言葉はまだ「ラルウス」にも載らない新語である。一つには、この言葉が、一般的の意味以外に、映畫的原則の一つの表現法として採用されたのは、ソヴェトの映畫人を通じてであるから、そんなわけで、フランスの百科全書にはまだ載つてゐないのかも知れない。それにまた、もともと、これはフランス語で、「組立てること」といふ意味であるから、フランスの映畫界では、ソヴェト映畫界程に、この言葉を特殊の術語扱ひにはしてゐないのだ、とも云へる。

事實、この「モンタアジュ」と云ふ言葉を非常に狹い意味に解釋することは危險である。日本では、ソヴェト流に、否それ以上に、狹く考へられてゐるのではなからうか？ 何かしら、目まぐるしい、テムポの早い場面轉換、一見關係の無い場面の羅列、さういふものが、モンタアジュと思はれてゐるのではなからうか？

ソヴェトの映畫理論としてのモンタアジュ説は、或る程度迄正しいものである。と云ふ意味は、映畫製作の過程に於いて、フィルムを編輯すること、其處に映畫の根本を置かうとする態度だからである。しかし、それを映畫の現實として説明する場合に、例の急迫した場面轉換を以て説明したことは、ソヴェト映畫に就

いてのみ云ふならば、必然であつた場合が多いが、普通一般の映畫に就いて云ふ場合には、あまりに特殊過ぎたと云ふことが出來る。說明に急なるがために、引例が誇張されてゐたのである。

しかし、今迄のシネマチュルジイが、ややもすれば、一場面内のアクションにのみ重みを置いてゐたことを考へれば、場面を全體の統合體の關係に於いて見ようとしたモンタアジュ理論は、大いなる功績を持つてゐる。

とは云へ、理論はともかくとして、この映畫製作の實際は、既に、アメリカのグリフィスが「國民の創生」「イントレランス」を作つた頃から、立派に實行されてゐるのであつて、それを更に理論づけたのは、フランスのレオン・ムウシナックであるし、更に實踐的に飛躍したのはアベル・ガンスであつた。ソヴェト映畫の達成が、アベル・ガンスの映畫に依るところ多いことは、プドフキンも自ら云つてゐる。ムウシナックの理論は、「映畫――リズム論」として知られてゐる。ソヴェトの「モンタアジュ理論」が、言葉の上で取上げてゐるところは、主として場面の上に現れてゐるアクションであるとすれば、ムウシナックの「リズム論」は、それを時間的流れの契機に於いて見ようとしたのである。映畫に於いては、この兩方の心掛けが、もとより望ましいものである上に、僕たちの考へるモンタアジュとは、この統一を考へる組立法であるとも云へるのである。

今迄述べた事柄は、映畫に限られ過ぎてゐるやうであるが、それは、モンタアジュの正確な解釋が、それを文章に關聯して考へる場合、是非共必要であると思惟されたからに外ならない。

モンタアジュが、個を全體に關聯させて組立てる方法であることは分つたとして、それが實際に表現される場合は、決して理論的に規定されることが出來ない。モンタアジュはかくの如きものであると、漠然と云

ひ放つことは出來るにしても、それをそのまま個個の組立方にはめて說明することは無意味である。さうなれば、それは、その作者のスタイルの問題となつて來る。反對にかうも云へる。スタイルは、モンタアジュの個人的表現である、と。

從つて、僕達の――少くとも批評的見地から見るものの――作品批判は、そのスタイルを問題とするのであつて、スタイルに關する限り、直ちに、文學的藝術と共通するものを持つてゐるのである。ただ、そのスタイルを作り上げる素材が、映畫と文學は異つてゐるのである。從つて、映畫のスタイルを作り出すモンタアジュと同じやうなものが、違つた素材に於いて、文學にもあるわけである。それは、文學と云はんよりもむしろ文章である。

文章は、明らかにモンタアジュの立場に在る。同じスタイルの感を抱かせる映畫及び文學は、その根本に於いて、さういふ印象を惹起すためのモンタアジュを持つてゐるわけである。ただ、映畫のモンタアジュをそのままに文章に持つて來ることは、危險であると云ふよりも、むしろ無意味である。素材が違つてゐれば扱ひ方も亦異つて居なければならない。

ところが、映畫のモンタアジュ理論が盛に云はれるやうになつて以來、それを文章にも應用したつもりで單語或は極く簡單な文章を羅列して、文章のモンタアジュを行つたものが少くないやうである。これは、素材に對する正確な認識を持つてゐないものの輕輕しい企である。これを、文章に於けるモンタアジュの正しい行ひ方と云ふことは出來ない。

これは、僕の「トオキイ以後」にも引用した例であるが、例へばここに、次のやうな一節があるとする。

壁

壁の上に樹墻
手が一つ壁の上に
其處にしがひつく
その努力が見える
その力
顏が現れる
日に燒けた青年の顏だ
それから廣い肩
しまひに身體

これは、ボンジャンと云ふ作家の或るシナリオ(――と云つても讀むシナリオの一種だが)の冒頭である。これを讀む者は、明らかに、映畫的なものを感じる。しかし、決して映畫そのものを感じはしない。何故ならば、この「壁」から「しまひに身體」に至るまでを、見ると讀むでは大へんな差異があるからである。映畫では、これは一瞬時の出來事である。しかし、文章では、一つ一つの字が一つ一つの暗示を持つてゐて、いやでも僕達はその暗示を次々に受けて行かなければならない。そこに、映畫と文章の根本的の差異があるこの一聯の言葉の集成は、映畫的であるやうに一應は思はれながら、やはり結局は文學的なものである。それ故に、これをシナリオとして發表することは差支へないが、映畫のシナリオでは勿論なくて、文學として

のシナリオである。それならば、むしろ、映畫を豫想することは、必要のないことである。

この例を見ても分るやうに、このシナリオの斷片は、映畫の一カットに相當する。時間的に云つて、映畫の方がずつと早く事を濟ませる。映畫のテムポを文章に移すことは、全然不可能であることは云ふ迄もないと同時に表現手段の要素の單位と云ふものの數へ方が、映畫と文章ではかなり違ふことが分るのである。そこを先づ認めてからでなければ、文章のモンタアジュといふことは考へることが出來ない。

言葉といふものは、まづ概念である。概念が暗示するところに依つて、現實が想像されるのだ。

然るに、映畫と云ふものは、まづ現實である。その現實を見ることに依つて、概念が浮んで來るのである。

一方は、一つの言葉から擴がつて現實となり、他の一方は、現實が集つて思考となるのである。

そこに、兩者の本質的の相違があると同時に、綜合された鑑賞に於ける同じスタイルの感覺が生ずるのである。感じ方と方法は違ふが、印象に於いては、同じやうに統合される。

映畫は、短時間のうちに、全局の展開を見せなければならない上に、一時も休むことは出來ない。映畫は常に續いてゐる。それ故に、その間に現れる影像の處理が最も重大に考へられる。映畫のモンタアジュと云ふことがまづうるさく云はれる原因も亦そこに在るのである。それに比べると、小說などは、何時讀んでも構はないやうに出來てゐる。しかし、これも通讀するものにとつては、二三時間の間の出來事である。小說の讀み方が、必ずしもさういふ短時間を前提とすべきものであるかどうかは知らないが、社會生活のテムポが早いこと今日のやうな時代に於いて、小說が生存權を主張するためには、さういふことも或る程度までは考慮に入れなければならないだらう。さういふ場合を考へて見ると、自ら、文章には文章のモンタアジュが考へられていいと思ふ。それには、映畫のモンタアジュを、スタイルから抽き出した見方で、考へることが

最も穩當である。映畫の一カットの印象をそのまま、文章の一節と見る考へ方は、誤りである。それは、文章の本質を知らないものが、映畫の惡い影響を受けたのである。映畫のモンタアジュを仕事の表面に於いて見ただけで、文章のモンタアジュもかうあらうと想像した短見者流の半可通である。

　要は、スタイルを通して見た點に於いてのみ、文章と映畫のモンタアジュはお互ひに關係する。そして、他の藝術に就いて、モンタアジュを述べる暇は無かつたが、例へば、演劇などに比べれば、文章のモンタアジュは、比較にならない程に映畫と近接した方法を持つてゐると云ふことが云ひ得られる。

〔參考書〕

プドフキン著、佐々木能理男譯「映畫監督と映畫脚本論」（往來社）Pudovkin: On Film Technique（Gollancz）

レオン・ムウシナック著、飯島正譯「ソヴエト・ロシヤの映畫、附、シネマの誕生」（往來社）

飯島正著「シネマのＡＢＣ」（厚生閣）

〃　「映畫の研究」（〃）

〃　「トオキイ以後」（〃）

文章とスケェル——瀨沼茂樹

一

スケェルの大小が文章にいかなる關係をもつか、といふことが私に與へられた課題のやうだ。しかし、この問題は一見容易にみえて、さう簡單に答へられるものではない。スタイルとか、リズムとか、テンポとか、モンタアジュとか、いはゞ文章法上の問題の場合のやうに、スケェルのみを取出して、これと文章との關係を求めるといふことは殆ど不可能ともみえる。しかし、抽象的になるが、一應の解答ならば、これを與へることもできるやうに思はれる。

一體、スケェルとは何を意味してゐるのであらうか。われわれが普通に小說のスケェルが大きいとか小さいとかいふ場合に、その小說の有する規模——いはばそのかまへの大小を指してゐるやうに思はれる。このかまへにはさまざまあるであらうが、大體において二つの基本的な方向が區別されることに注意しなければなるまい。

第一に、スケェルの語義から推測されうるやうに、小說の量的な大きさの問題とみられる。しかしながら、單に小說を形式的にみて、その小說の長さ（即ち長篇、短篇）の區別からして、スケェルの大小を問題にするのでは勿論ない。例へば、徳田秋聲氏の長篇「爛」の如きは、これをスケェルが大であるとは呼ばない。

これに反して、却つて芹澤光治良氏の中篇「ブルヂョア」をスケエルが大きいと呼ぶことができる。換言すれば、小說の量的な大きさとは、小說の構造上の規模の大きさと解釋されるであらう。卽ち、小說のスケエルの大小は、小說の構造上の問題であるのだ。

かく小說の構造上の規模の問題とするならば、その規模が大であるためには、小說の世界を形づくる背景が雄大でなければならない。單に地域的に範圍が廣いといふやうなことだけではなく、そこに描かれる自然なり、社會なりが、古い言葉でいへば、自然の大結構、社會の大結構を自らのうちに體現してゐなければなるまい。また、この背景のうちにあつて活動する人間が、單に人數が多いといふだけではなく、むしろその社會の各層を代表する、たとへ僅少な人物しか登場しないにしろ、現實の歷史的社會の方向を體現してゐなければなるまい。普通に小說のスケエルが大きいといふ場合には、むしろかういふ意味に解釋されてゐる。

二

しかし、小說のスケエルとはかく量的な意味にのみ理解されてはゐない。それは、第二に、いはば質的な意味からも問題にされるであらう。この場合には、第一の如く、小說の構造上の規模の問題ではなくして、むしろその小說の內含する主題の深さの問題である。量の大きさは、また他面において、質の深さにおいても計量されうるからである。

元來、小說は、何らかの意味において、現實認識の、人間認識の形態であるといはれうる。したがつて、それは、それ自身のうちに、人間哲學上の命題を含み、またそのことが問題にされうる。しかし、もとより單にかかる命題の有無によつて、小說のスケエルは論じられない。嘉村礒多氏の「業苦」においても深刻な

問題を含んでゐるとも考へられる。しかし、何人も、この「業苦」をスケエルの大きな作品とは呼ばないであらう。却つて、武者小路實篤氏などの愛すべき短篇のうちに、スケエルの大きいものを見出すことができる。ここにおいて、その作品の主題たるこの人間哲學上の命題が、われわれの人生觀・世界觀の上において占める位置の重要性――この大きさから、そのスケエルの大小がしばしば問はれるのである。さらに、この大なる命題に對する作者の心構――その深さを求める態度が、しばしば沒我的であるといふことなど、もし必要とするならば、附け加へても差し支へないであらう。いづれにせよ、かういふ人世觀上の問題の大きさ、その深さからして、スケエルが大きいとか小さいとかが、しばしばいはれるのである。

かくの如く、普通にいはれてゐるスケエルの大小の問題は、二つの基本的な方向に區別されることができる。對照的に例示してみれば、バルザックは多く前者の意味においていはれ、ドストイエフスキイは多く後者の意味においていはれる。しかしながら、この區別も、あらゆる區別がさうであるやうに、截然と分類されうるものではない。實際、トルストイの作品のやうに、このいづれの方向にも分類されうる、言を換へれば、いづれの方向をもそれ自身のうちにもつてゐるものが少くない。否、バルザックにしろ、ドストイエフスキイにしろ、ここに分類したと反對のものを、多少に拘らず、もつてゐるのである。

のみならず、理論上、この二つの方向はひとつの密接な關聯のもとに立たされてゐるとも、考へることができる。なぜならば、小說てふ藝術においては、その人生哲學上の命題は、決して思想として裸かにおいて語られるものではない。むしろ行爲を通じて、性格を通じて、これらの行爲や性格の必然的發展のうちに語られ、またその命題の眞理性も證される。ドストイエフスキイにしろ、彼の選んだ性格は複雜多岐であつて、バルザックの如く矛盾のない性格を創造しなかつたが、かうした性格を通じて、哲學上、宗教上、道德上、

社會上の問題（思想）を解明するに當つては、むしろこれらの人物の行爲から描寫して行つたことは、既にしばしばひとによつて說かれてゐるところである。しかし、勿論、この二つの方向を、一應區別して考へる方が便宜である場合も少くない。

三

さて、小說のスケエルの大小と文章との關係を考へるに當つても、上記の二つの場合に分つて、若干の管見を記すことが全然不可能とも考へられないが、何しろ私に與へられた枚數は極めて僅少であつて、幾多の實例を挿入しながら、これを委曲を盡して論じるなどといふことは思ひも及ばない。のみならず、本論の冒頭に記したやうに、スケエルと文章との關係は、他の問題のやうに、直接的ではない。むしろスケエルは、文章全體の構成に關係してゐるとも考へられる。そこで、私は基本的な若干の例によつて、やや抽象的に述べ、後は讀者の補足に俟つより他はない。

既に述べたやうに、小說におけるスケエルとは、小說の構造上の規模、小說の內容たる問題の規模の大きさに關係してゐる。したがつて、かかる小說は、時間的にも、空間的にも、頗る多樣であり、複雜であるが、しかし、その小說の明確なる意圖からして、プロットの構成において統一されてゐる。小說のスケエルが大きければ大きいほど、さまざまな事件、もろもろの人物、いろいろな行爲によつて、複雜多岐な人生の一大繪卷を現出するが、同時にその小說の明確な構圖のもつ展望に集中され、ひとつの建築性をもつてゐる。それ故に、構成的な小說をもつて、しばしばひとはスケエルの大きな小說と呼ぶほどである。このスケエルの大きな小說の有する建築性、もしくは構成性が文章の構成にも關係を有することは、むしろ自然であらう。

スケエルの大なる小說は、その文章においても、構成的であり、目的に向つて整然たる太い線をもつてゐることを識るであらう。その文章は一般に感覺的であるよりも、理智的であり、纖細であるよりも、强靱であり、柔軟であるよりも、雄渾であらう。私は、ここに、島崎藤村氏の「夜明け前」第一部を採つて論ずれば、十分であるやうだ。なぜならば、この小說は、凡そスケエルの大なる小說が踏むべき文章法上の本道を踏んでゐる本格的な小說であるからだ。

第一、「夜明け前」は時間的にいへば、明治維新前後十數年に亘り、舞臺は木曾の馬籠宿を中心に、東西四方に連る。さうして、そこには德川政府の官學たる儒教思想と、新政府の指導原理の一つたる國學思想との格鬪、これを通じて作者の人生觀上の大なる問題が展開されてゐる。「夜明け前」は、明治維新を主題とする現代の記念碑的文學の一つであるといへよう。

まづ、この小說の發端である「序の章」を開いてみよ。ここにはこの小說の全意圖が隱されてゐる。「木曾路はすべて山の中である。あるところは岨づたひに行く崖の道であり、あるところは數十間の深さに臨む木曾河の岸であり、あるところは山の尾をめぐる谷の入口である。一筋の街道はこの深い森林地帶を貫いてゐた。」に始まるこの「序の章」は、「東は板橋を經て江戶に續き、西は大津を經て京都にまで續く」木曾街道の「西よりする最初の入口にあたる」馬籠宿を中心に、明治維新を告げる黎明の起點として、悠々迫らざる雄渾な文章をもつて綴られてゐる。この僅々十七頁の短い文章に、多面的な歷史的背景が準備され、しかもこの物語の中心人物が紹介され、自然描寫が簡潔な筆に生かされ、しかも時間的な推移さへ含まれてゐる。時代の急迫してくる空氣は、早くも、この文章の整然たるテンポのうちに用意されてゐる。

「序の章」に伏線として祕められた大きな線は、この街道の一筋道を辿つて展開され、第十章、武田耕雲齋

を主將とする敗殘の水戸浪士の群が西下して來る條に至つて、高潮に達する。その文章構成の格律の整調は原文について味つて頂くより他はないが、次の文章は先きに引用した冒頭の一節と比較して、内容上の速度が見事にみられるであらう。

「天氣は晴だ。朝の空には一點の雲もなかつた。やがて浪士等は峠にかゝつた。八本の紅白の旗を押し立て、三段に別れた人數が眞黒になつて後から後からと峠を登つた。兩餅屋は旣に燒き拂はれてゐて、その邊には一人の諏訪兵をも見なかつた。先鋒隊が香爐岩に近づいた頃、騎馬で進んだものは先づ山林の間に四發の銃聲を聞いた。飛んで來る玉は一發も味方に當らずに、木立の方へそれたり、大地に入つたりしたが、その音で伏兵のあることが知れた。左手の山の上にも諏訪への合圖の旗を振るものがあらはれた。」

この「水戸浪士の通り過ぎて行つた後には、實にいろいろなものが殘つた。」ここから「一切は神の心であらうでござる」と主人公の眼の前には、何となく雄大な氣象が浮ぶ第一部の結末まで、再び文章のテンポは緩になり、終結點を與へるとともに、この最後の一句をもつて「遠い古代の出發點へ」の待望として、第二部の伏線が張られる。

「夜明け前」の構成の一つの太い線はこれだ。しかし、そこには勿論多數のサブプロットがある。それはここに往來するもろもろの人物とともに提起されてゐるが、ここに詳しく分析してをることはできない。が、この「夜明け前」は、日本の近代小說が生んだ最大のスケエルをもつた小說と稱しても過言ではあるまい。ひとは、この「夜明け前」を綴密に分析し、且つ正確に學ぶことにおいて、近代小說のむしろ近代的な傳統

を學ぶことができるとともに、スケエルと文章との關係についても自ら學ぶところが少くないであらう。眞の構成的な小說のもつべき文章、かうした文章において、例へば、自然描寫の位置すべき地位、しかも繁簡宜しきを得たその手法、等々、ここに考ふべきことは頗る多い。私のこの小論はただそれを解くべき一つの鍵を與へるだけで滿足しなければなるまい。

文章とモラル——田村泰次

この小文に於いて私は、モラルといふことを倫理學等の領域で使用されるやうな、或は文學批評の範疇で論じられるやうな意味に限定せず、もつと廣汎な意味での人間性、乃至は精神性といつた範圍に於いて考へて見ようと思ふ。より端的に言ひ換へれば、技術的な方面からでなく、精神的な方面から文章といふものを考察して見たい。

a

よくどうしたら一體、立派な文章が書けるだらうかといふ質問に對して、文章道の先輩とか教育者とかいつた人々は、十人が十人、殆ど異口同音に、まづ人間をつくることとか、腹が出來てゐなければとか、ありのままに書けとか、素直に書くこととかいつた答へをするに定つてゐるやうである。成程これ等の言葉は或る程度まで眞實を含むものではあらう。併しながらよく考へて見るに、またこれらの言葉ほど漠然とした、意味の不徹底なものはあるまい。

といふのは、ではそれならば、人間さへ出來れば、また腹さへしつかりしてゐれば、苦もなく立派な文章が書けるか、といふ問題である。これは大きな疑問だ。もしさうとすれば、古來の立派な人間達は全部が全部立派な文章を書いた筈である。

が、併し、さう鹿爪らしく開き直つて、鬼の首でも取つたやうに、かやうな言葉の揚足取りをするには當らない。

要するに、これ等の人々の云ひたいことは、言葉の裏に人間情熱のはげしさが、眞實な氣持の裏打ちがなければ讀む人の胸を打たないといふ程度の意味であらうことは、私とても、それを察知するに難くない。たゞ、彼等はそれを極めて自然發生的に、且つ大眞面目に述べ立ててゐるに過ぎないのである。またそれ以外に、乃至はそれ以上に何の策もないのだ。

私が反對するのは、これ等の、人間を作れとか、腹を作ることとか、ありのままを書けとか、素直に書けとか、さういつた言葉の示す意味の不確實さ、不徹底さ、そして今日の文章法乃至文章教育といふものが、いまだに左樣な段階に止まつてゐる、といふことへの不滿に外ならない。

新しい時代の、そして新しい文章を探究しようとする我々は、新しい時代にふさわしい方法、即ち、もつと主知的に、分析的に文章術を研究し、習得せねばならぬと考へるのだ。

5

大體、文章といふものの成立狀態を嚴密に考察してみると、二つの要素に區別して考へることが出來る。即ち、その文章の包含する意味の世界（普通、內容といふ言葉であらはされるもの）と、今一つはそのスタイル（文體、乃至表現形式）である。この二つの要素が一緒になつて、文章といふものを構成してゐるのである。

如何なる文章もこの二つに分けて考へることが出來ると思ふ。文章の人間性、乃至個性といふものも、こ

の二つの方面から考察し得るのであり、且つそこに研究上多分の妥當性を見出すのである。

文章にあらはれたモラル、或ひは人間性といふものは、普通の場合多くその文章のあらはす意味の世界にかかつてゐるものである。

例へば、島崎藤村氏の小説がモラルな問題、人性問題を孕んでゐるのは、その小説の文章のあらはす意味の世界に於いてである。そしてそれは島崎氏の懷抱し、或ひは惱み、模索する魂の世界、乃ち思想的な領域での惡闘の滲み出たものである。

最近に於ける日本文壇の最も大きな收穫の一つと云はれる谷崎潤一郎氏の小説「春琴抄」についてみても、その中に示されてゐる人間性に關する問題は、決して氏のあの夜明けの薄明の中を流れる水のやうに澄みきつた、そして燻し銀の絢爛さをひそませた流麗なスタイルが、さういふ問題に關係があるのではなくて、疑ひもなく、氏の文章の意味があらはす氏自身の思想的方面の問題、具體的に云へば、その人生への耽美的態度の限界の內部に止まつてゐることは否定し難いのである。

かやうに考へて來れば、文章に於けるモラル性といふものは、その文章の意味の領域に最も密接な關係のあることは首肯出來やう。

然らば果して文章に依つて顯現されるモラルといふものは、その意味にのみひたすらかかつてゐるのであらうか。否、われわれは今一歩進んでこの問題を考察しようではないか。

c

フランスの十八世紀の傑れた文學者で、ビュフォンといふ人が、「文は人なり」といふことを云つてゐる。

この言葉は恐らくビュフォンといふ文學者の名前を知らない人でも知つてゐる程、既に有名な言葉である。併しながらこの言葉を、文章といふものはその人の性質とか人格がよくあらはれるものである、といふ位に解して、その本當の意味について的確に認識し、把握してゐる人は案外少いやうに思はれる。

では一體、「文は人なり」といふ言葉は、どういふ意味を有するものであらうか。

元來、文章の中の意味の世界といふものは、それが如何に高遠な理想であり、深刻な思想であつても、結局は左様な思想とか事物とかいつたものは、各人別々の所有に屬するものではなく、萬人共通、公有の領域に所屬するものである、と云はねばならない。これは認めないわけには行かない。

ところがスタイルといふものはさうではない。

スタイルといふものは、いま假りに數名の者が同一の思想を表現するとしても、必ずや各人各樣であるやうにその特色はその人自身のものであり、この意味に於いて全く各人の所有に屬するものである。科學的な眞實とか、その時代の偉大なる思想とかいつたものは、瞬時の休む間もなく、無限に向上する人智によつて時がたてば色褪せ、その新しさも或ひはその時代だけの新しさであるかもしれない。そこへ行くとスタイルといふものは、各人の生活、經驗、氣質、性格、感受性、注意力、等々を正直にあらはすものであり、時代を超越してゐる。

この意味に於いてスタイルは個人生命の權威であり、永遠である。

普通に、文章に凝るとか、文章を學ぶとか云ふのは、モラルな意味の世界を探究することではなくて、文體乃至表現形式、卽ちスタイルの領域に於いて考究することを漠然とかう呼ぶものであるやうに思はれる。何故なら、モラルな問題について色々と考へることは、既にペンを取るまでに、當然乃至必然として考へて

みなければならない問題だからだ。

さうしてみると、スタイルといふものは、自分の思想乃至自分の云はんとする事柄を、より效果的にするために、それに加へる自分獨特の個性的な何者かである、と見做すことが出來る。

スタンダアルの、「スタイルとは或る與へられた思想に、その思想が發揮すべきすべての效果を發揮させるやうに計算された細目を附け加へることである」といふ有名な言葉はこの意味をあらはすものである。

かやうに考へて來ると、文章に於けるモラル性といふものは二種の發生樣態を持つやうであるが、さう考へることはまだ早計である。といふのは、大體一つの文章の中で、意味の世界とスタイルとが全然別々の獨立した發展過程を辿るものではなく、原理的に區別して考へることこそ可能であれ、文章自身の現實の成立過程としては、そこに我々はこれ等二つのものの間に或る微妙な、且複雜した關係を見逃すわけにはゆかないのである。

例へば、我々の精神の內部にある一つの不確實な思想を表現せんとする時、或るそれにふさはしい言葉を發見することによつて、逆に、我々は我々自身の內部の思想を暗黑を照す燈火のごとく、その言葉によつて明確に、まざまざと前景へ押し出される、といふやうな場合があることは、實際その道の經驗者にとつては珍しくないのである。

右のことは從來、偶然または直感によつて、殆ど自然發生的になされることが文章法の一習慣であつた。しかしながら、新しい文章に於いては、意識的にスタイルが意味の世界に先行することも考へられ得るのである。

文章に於けるモラルといふものは、意味の世界とスタイルとの、かやうに微妙な關係の、限界の內部にあ

り、文章とモラルの關係もそれ等の關係の上に於て、考へらるべきである。そして私の考察して來た問題の範圍と限界とに於て、その解答は新しい樣態に於て獲られ得るのであると信ずる。とすれば、新しい精神と文章との關係が、それ等の問題の延長上に當然魅惑に滿ちた姿をあらはさねばならない。

文章とイズム ―― 矢崎彈

イズムの二方面と文章への作用力

精密ないみから云へば、文章はそのひとの個性の臭味から脱却することはできないものなのである。文章を組みたてるおのおのの言葉自身が個性的な思考の象徴である以上は、いかにもがいても、それに方法的、外面的な加工をほどこすだけで、たうてい内面的なあるひは本質的な鑄造は不可能なのである。だから、文學の外面的な系類でしかないイズムが個人の文章に根本的な作用力をもつといふことは殆どありえないが、外面的に局部的になんらかの影響を與へ、またイズムの縛る思考の方向に從順にならうとすれば、方法的に文章のスタイルは意識的な變化をうけざるをえないのであらう。原則的には思考のスタイルが言語のスタイルを決定し、文章のスタイルが逆に思考を制約するといふことは考へられないのであるから、イズムなり、流派の觀念形態なりが、言葉あるひは文章の形態を改變せしめるといふことは當然である。

しかし、文學上のイズムが文章のスタイルにまで根本的な作用をおよぼすといふ實例はすくない。多くのイズムはたんにあいまいな思想や觀念の相違にとどまつて、文章上の變革にまで達しない。といふのは、イズムとは狹く見れば、ある作家の個性の强辯にすぎなく、廣義に解釋すれば、作家らの時代や環境の特性を

強調するばあひ、當然生れねばならぬ思考ポオズの相違なのであるから、イズムの提唱は案外容易にできても、そのイズムの流れを文脈のなかにまで滲透せしめるといふことは容易でない。ことにさいきんの飽きやすく新奇を追ひもとめてやまぬこの國の現代文學に於いては、イズムの樹立はあつても、たち消えになるのもはやく、文章のイズム化にまで達しないことが多い。多くはたゞ文章構成上の外面的な模倣や發想に終り、その方法がなんら思考の意思する方向に從はず、かへつて假づくりの文章のスタイルが、思考の自然な流露をさまたげることとなる。

また、觀念的に作品行動が相違して、そこにひとつのイズムが芽をふきだしても、そのイズムの主張の動機が思想的な見地からときはじめられた時は、文章を制約するイズムの作用はきはめて微力で、むしろおのおのの作家の個性的な體臭をつよく反映せしめてゐるものなのである。

だいたい文學上のイズムといふものが發展するばあひ、凡そ二つの觀點から出發してゐる。思想的な見解を主としてイズムの流れをつくるものと、描寫の方法的な獨自性を主張して起りくるものとの二つの方向がある。自然主義とか象徵主義とかは、思想としてよりはむしろ現實把握の方向にむかつて進展し、人道主義や神祕主義や耽美派などといふのは、思想的な見解の相違から區別されねばならぬ。

かやうに思想的なあるひは觀念的な人生解釋の相違からイズムが樹立されるばあひは、そのイズムを展開するために直接文章の變革を必要としない。また、そのやうな思想の抽象的な類似によつて總括される同イズムの作家らのあひだに、なんら共通的な文章上の類似性を見いだすことは困難であらう。たとへば、ネオ・ロマンチシズムと云はれた永井荷風の文章と、谷崎潤一郎のそれとのあひだに、イズムに制約せられた共通性といふものは殆ど見いだしがたい。たゞ二人の作家にはおなじ耽美派的な傾向に熱意をもつにいたつた個

性の類似性があるにちがひなく、その個性の共通性がなんらかのいみで文章上の色彩となつてゐるだけである。それは「白樺」を中心として起つた人道主義の作家らについても同様なことが云はれうるので、志賀直哉の壓搾と武者小路實篤の自由な流露とはおよそ對蹠的な相違を示してゐる。

それゆゑイズムの文章への影響といふことを考へるばあひ、作家の思想的な人生觀とか哲學とかを主にして生れたイズムは重要ではなく、自然主義とか、表現派とかいはれる現實把握の方法的な相違によるイズムを主要な研究の對照にしなければならぬ。

文體變化の過程

前述したやうに、イズムの意見が文章のスタイルを變革せしめることはありえても、その變革せしめられた文章が逆に思考のスタイルを變化せしめ制約せしめるといふことは、原理的にはありえないのであるが、イズムが生氣を喪つて老衰したり硬化してミイラとなつたばあひは、往々イズム化した文章が思考を制禦することもありうるのである。この現象は單獨の作家あるひは一群の共通的な方法による作家群から唱へられたイズムが次第に硬化して、文章上のスタイル化したときに起るのであつて、まづその文章形態をつくりだした作家自身が、おのれの文章の惰性に引きづられて、流動する思考にマンネリ化した形式を强制することとなる。これを一面から見れば、おのれの文章に縛られた哀れな作家の末路ともなり、一面からは作家の個性の確立であり、思考とそれを表現する文章との平行であり一致である。だから、文章上のマンネリズムといふことも、いちがひに作家の退歩とか硬化とかをいみするものではなく、作家の作品行動の完成とか完璧な個性化とかいはれうるばあひもあるのである。

また、イズムや流派が築いた代表的な文章といふものが、流行となつて亞流を生むばあひは、たいてい文章のスタイルが思考の自由な表現を遮つて、思考上のエピーゴーネンとなるものである。しかし、この表現のスタイルが作家の思考を制肘したり、マンネリズムに陷らしたりするといふことやその亞流の思考を形式化すといふやうな文章の暴力はたんにイズムの影響とは限らず、作家はそれぞれ、いつかおのれの思考や表現のマンネリズムにおちいるものであり、その表現が思考の形式をゆがめさすといふこともありうるのである。また、その當時に流行性をもつ人氣作家の文體はたとひイズムとまで定義されなくとも、その亞流をつくることは必然であり、模倣や追從の多くは內面の思考形態からはじめるよりも、その外面の文體からはじめることが容易である。したがつて、精神のない空粗な表現が流行し、その表現が群小作家らの個性をくるしめ歪めることともなるのである。だが、模倣や追從による表現のスタイルが思考の個性を限定したり、そのポオズを變化せしめる程度といふのはきはめて微弱で、またそれほど憂ふべき文體の束縛ではないのである。個々の作家らがくるしむのは、おのれの表現の惰力が思考の形式をマンネリ化すことである。と、いつても、イズムが大膽に傳統と慣習を破つて、唐突な文體上の革命をなしとげたときは、その文章の思考への作用力もしたがつて大きくなる。そして、イズムの文體が强力に思考を形式化するなどといふ文章上の突然變異が起るのはきはめて稀れで、西歐に例をとればフランスの超現實主義や、獨逸の表現主義などであり、この國に於いては明治の言文一致運動やさいきんの新感覺派運動などで、これらはいづれもイズムとして思考の方法的なスタイルの變化のみではなく、顯著な文體上の改革にまで及んだ特例として記憶されるべきであらう。これら超現實派や表現派や新感覺派運動の表現に於ける變革は、おのおのたんなる末梢的なレトリックのうへに行はれた小刻みな修正や補足ではなく、全然あらためられた發想法上での變化であつた。（以下

各派の文體の實例についてかんたんな解說を試みよう。)

超現實主義と新心理主義

超現實主義(シュウルレアリスム)は肉眼の世界への懷疑からはじまつて、物質的生活の秩序や規範をのがれて無意識な心理の流れを表現しようとした。シュウルレアリストは理智のコントロールなしに、あるひはなんら既得の概念の拘束をうけずして思考の現實的機能を捉へようとした。彼らは意識したり、理智の批判をうけたりした結果的な思考を信ずることができず、渦く思考の過程をのこす隈なく表現することで現實の眞實性を趁ひもとめたのであらうが、この潔癖な無意識への沒入は「意識の流れ」文學と同様に、近代思考の無慘な解體現象にゆきづまつた個性が安易な逃亡を企てたのだと見ることもできよう。

彼らは論理の世界の煩しさにたへきれなくて、非論理的な迷路の世界に頸をさしのべ、斷定することの困難をいとふて、思考の無秩序な彷徨の情態を眺めよといふのだ。だが、理智への懷疑といふ近代病弊に蝕まれた人間が眞實をもとめてこの方向(無意識の世界)におもむくといふことは當然で、シュウルレアリスムの主張も實践もけつして意義がないわけではないが、理智の衰弱を辯護するために、あるひは統一と斷定の勞苦をいとふ精神から出發するならば、超現實主義はもつともおちいり易いディレッタントの陷穽であらう。そして彼らのスタイルが、無意識のなかにひそむ神祕に極度に忠實にならうとして、そこに何ら論理的連絡や統一がなく、多くの事象は進行形から進行形へと描かれ、休止のないパノラマの連續であつた。したがつて文體も故意に過去の修辭的紛飾を無視し、表皮を剝ぎとり、結晶する敍景や敍說をもたうとはしなかつた。多くは形容詞の無雜作な堆積と瞬間の心理に卒直な進行形の連續であつた。

いま超現實主義の實例を示すとすれば、創源地フランスから引用しなければならぬが、それではこの國の文章道から批判することが困難であるから、不完全ではあるが、この國のシュウルレアリストの作品を引用して讀者の批判に訴へることとする。

（斜塔はポケットに動搖する　菖蒲は壁の中に咲く　水晶革命は月を粉末にする　三歳の女の子の悲哀は石の中の露のやうに蒸發しない時に恐らく列車は薔薇に變するだらう恐らく恐らく海岸線に狸が生れるだらう恐らく恐らく大蝦は時計を見るだらう恐らく恐らく空は爪を磨くだらう恐らく恐らく海綿の中は夜が明けるだらう恐らく恐らく星の滑車は音を立てるだらう恐らく恐らく蟻は噴水から足を踏み外すだらう恐らく恐らくロックフェラアは紐に生れ變るだらう）（瀧口修造 TEXTE〈二〉）

新心理主義　も現實探究を意識の流れに着目することからはじめるために、紛糾する意識の無限の分裂と派生にあひ、それらの意識群を抽象化したり象徴化したりすることなしに、そのまゝ忠實に描出せんとして連續しゆく心理の同時竝起にいらだちながら、つひに名詞の羅列となり、形容詞の連續を強ひざるを得なくなつた。意識の流れをとりあつかつたゼエムス・ジョイスの「ユリシイズ」を見てもわかるやうに、かれら心理主義者たちは意識の細密な模樣や推移の情態をあまりに近よりすぎて分解したために、過去の文體の論理的均勢や表現された文章が獨自にもたうとするリズムの構成をばらばらに崩壞してしまつた。無限に非合理的であり、偶發的要素を含んでゐる立體的な意識内容を平面的な一條の文章に表現しようとしたから、いきほひ、發想の速度を焦り、觀念の密度は無秩序に濃度をまさざるをえなくなつた。

名詞の終止形が羅列された文體の實例としてゼエムス・ジョイスの「ユリシイズ」を引用すれば、

此處は死んだやうな街の一角だ。晝間の不活潑なビジネス。土地代理商。禁酒旅館。フォルコナア鐵道案内所。文官學會。ヂルの店。カトリック倶樂部。盲人勤學學校。何故？　多少の理由。照つても吹いても。夜もまた。煙突掃除屋と下女。故マスユウ師の恩顧を受けて。パアネルのための基礎石。心臓痲痺。白い馬等が白い羽毛飾をつけてロタンダの角を出つて驅けて來た。一つの小さな棺が閃き通つた。埋葬へと急いで。葬式馬車。未婚女。結婚した者へは黒い馬。獨身者へは斑の。尼へは暗褐色の。（伊藤整譯）

右の引例を見てもわかるやうに、文章上の傳統を極度に簡潔化し、無用な修辭を剝ぎ去つてゐる點はシュウルレアリスムに類似である。これは意識の無限の速度と紛亂を直線的な文章に表現しようとすることから起る當然の結果である。心理の速度に伴ふ表現や複雜なアラベスクを文章化することは不可能で、しかもそれを忠實に平面的なリアリズムの手法で趁ひもとめんとすれば、どうしても意味の中樞だけをもぎとつて表現するよりほかはない。

表現主義

表現派の運動も大戰後の衝撃に錯亂した個性が、既存の概念崩落にあつて、その不安から脱れようとするひとつの手段であり血路であつた。あるひは不安に逆上した個性の狂暴な叫びであつた。さうして生れた表現主義の文體は、調和を無視してリズムに第一の價値を見いだし、そのはげしい叫びを言葉集中によつて表

現しようとした。かれらは過去の文法におさらばを告げた。句讀を無視し會話的な言語や冗漫な觀念を極度に壓搾し抽象して、それらの中樞を貫く本質的な精神をかんたんな單語に集約し、それを接續し集中せしめた。かれらは文章から單語へ、單語からさらに「叫び」の集中に駛つた。そこに異常なリズムとダイナミックな壓感とが涌出される。これは飜譯では到底味ひがたいが、シュトランムの戯曲「牧場の花嫁」から一節を拔き、讀者の想像に任せよう。

男、お前はおれのものだ。
女、あたしは誰の者でもない。
男、おれの權利だ。
女、お前に權利はない。
男、それがお前の詞か。
女、（息を切る）
男、（小刀を拔く）氣をつけろ。
女、（竈(カマド)から燃木をとる）　（小山内薫譯）

以上の超現實派や、新心理主義、表現派とともにおのおの西歐に創始されたイズムであり、日本には飜譯輸入されて、やゝしばらくの間少數の模倣を生んだきりで、そのリズムの觀念的な影響の時間も短く、普遍化されるまで追求されもしなかつたから、したがつて、この國の文章への影響は、殆ど計量できぬ位微弱なの

である。

やはり、この國の明治初期の言文一致運動などがもつとも作用力が大きく、殆どこんにちの文體の一般的基礎とまでなつた。

言文一致運動は外國文學の移入、とくに英語の輸入に刺戟されて、それへの模倣が具體化されたのだといはれてゐる。當時の作家が漢文體や近松や西鶴などの雜多な文章の正硬な模寫では感性的な直寫が不充分だとさとつたからである。文章が觀念的な文語體から口語體に變れば、たん的な迫力や壓感はいくぶんそがれても、縷々と餘情をくゆらし、あるひは惻々と讀者の心情に滲透せしめえるといふ强制のない現實感が生きてくるのは當然である。そして事象の卽物的にリアルな表現をもくろむならば、必然的に試みられねばならぬ文體である。いはゆる象徵の强迫からむり强ひのない寫實の現實感獲得へ向つたのである。田山花袋氏の「近代の小說」のなかで氏は當時の回想をおもしろくもの語つてゐる。

そしてその飜譯が、(筆者註、二葉亭四迷譯のツルゲネフの「あひびき」)その飜譯の言文一致が、いかに不思議な感じを當時の文學青年に與へたか？　いかに珍奇と驚異との感じをその當時の知識階級に與へたか。現に、私などもそれを見て驚愕の目を睜つたものの一人であつた。「ふむ……かういふ文章も書けば書けるんだ。かういふ風に細かに、綿密に！　正確！」かう私は思はずにはゐられなかつた。――中略――

私達當時の文學青年は、何遍あれを繰返して讀んだか知れなかつた。母親にも讀んできかせれば、兄や

弟にも讀んできかせた。ことに、あの最後の「あゝ秋だ！　空車の音が虚空に響きわたつた……」といふあたりは、何とも言はれない感じを私に誘つた。否、かなりに後までも、野原に行きなどすると、いつも私はそれを思ひ出した。

この花袋氏の回想によつても、いかに言文一致運動がエポック・メエキングな文章上の變革であつたかが知れよう。この言文一致運動の影響は大きく、最後まで雅俗折衷體を書いてゐた幸田露伴すら「天うつ浪」にいたつて、つひに言文一致を書かなければならなかつたといふ。雅俗折衷體の最後の人ともいはれる樋口一葉の諸作と飜譯によつて言文一致運動の先驅者となつた長谷川二葉亭の「平凡」などの文章を對照せしめれば、この運動の變革のはげしい相違を知ることができよう。

新感覺派の運動

横光利一らによつて唱へられた新感覺派は平面的で冗漫放恣に流れた自然主義の描寫が秩序も緊迫もないのにあきたらず、直截な表現と描寫の立體性をもとめようとした。いきほひ、連綿ときまゝに語る說話體に躍動する生氣をそそぎこんで飛躍せしめた。章句は躍り、餘情の尻尾は切りとられ、したがつて接續詞のたすけをかりずに矢つぎばやに終止形を急いだ。

彼は時々石の頭に蹉いた。犬は白菜の中を馳けて來た。土塀が見えた。土塀を廻ると家が見えた。萬次はクロの後から家の中へ這入つていつた。筒抜けになつた庭の裏では、桑畑が緑の風に揺れてゐた。その

下の崩れた石垣の横で、萬次の妻は庖丁を持つて鍋の炭を落してゐた。（横光利一の「敵」より）

梶は近か寄る仲間に伯爵夫人を紹介した。片眼の潰れた社會主義者。ポンプのやうに饒舌る新聞記者。女に相槌より打たぬ演出家。耳を引つ張る癖のある評論家。窓の開閉ばかり氣にする圖書館長。時計を質に入れることの好きな法律家。（同氏の「皮膚」より）

これら新感覺派は事象の心理的な結晶をまたずして、性急に感覺の觸手を伸ばしながら、秩序なく片端から感覺の吐瀉をあせつたのである。心理内に送りこまれて、そこで統一され分析された斷定や批判をあざわらつて、五官の機能にのみたよらうとしたのだ。その意圖のなかにシュウルレアリスムの理知への懷疑に相似なものがあり、その緊迫された意欲的な表現は一見表現派の文體に似通つてゐたともいはれよう。この新感覺派の文體はしばらく當時の新作家群に模倣されはしたが、それがその後の文體にどれほどの作用力をもつたかは疑問で、その文體の先驅者のごときひとであつた横光利一すらとうにそれを遺棄し、いましばらくは國語への服從時代だといひながら、普通の口語に近い文體で思考の曲折を微細にリアリステックに表現しようとしてゐる。

プロレタリアの文體

マルキシズムに根據をおくプロレタリア文學もまた當然新しい文章をもつべきであつたが、この國に於いては未だ完成された異色あるプロレタリア派の文體と云ふものは生れなかつた。たゞいろいろな試みや漸進

的な努力は費されたやうであるが、イズムの發生から解消の時間が短かつたといふばかりでなく、プロレタリア文學がいはゆる上層建築であるイデオロギー的な方面にのみ熱中して、下部構造である表現體の形式方面が閑却されがちだつたからである。

プロレタリア文學の勃興とともに科學的な文學論やそれの飜譯が流行し、その正硬な理屈ッぽい文體がつひにこの國の評論の一形態とまで凝結するにいたつた。いままでの杜撰な印象批評に組織を與へ、科學的、社會的認識を注入したのはよかつたが、飜譯特有な蕪雑な表現の模倣や觀念的になま煮えの形容詞が濫發しはじめるといふ惡作用もあつた。

小說の方面をみると、初期の煽動（アジ）を目的とした文體はおのづから飛躍にとみ、叫びの連續となり、理想の說得に熱しすぎて思はず集中的な觀念の亂發となつた。だから、いち時ある作家らは新感覺派に近い發想法をもつてゐたやうである。

メーデイの歌は一だんと高く空にひゞいた。

立て勞働者　ふるひ立て
うばひ去られし生產を
正義の手もて取りかへし
キヤツらの力なにものぞ

お道は隙をぬすんで夢中になつて行列へとびこんだ。そしてみんなのあとについて歌ひだした。氣がつくと、自分の腕が固く左右の腕に喰ひこまれてゐた。みんなの汗の匂が日にしみた。

組合旗がぱたぱたと頭の上で鳴つた。
彼女は、引きづられるやうに砂煙をあびて進んだ。（岩藤雪夫の「紙幣乾燥室の女工」から）

しかしプロ派の初期の概念的なアジに刺戟された文體も、作家らがおのれの作品の讀者層を考へたとき、まづよみ易く訴へ易い文體を創造せねばならぬことに氣づいた。またその取材する現實が多く勞働者や無産者である以上、それらの社會のリアリズムを完成しようとすれば、必然的にプロレタリア獨自の言葉を用ひねば、その雰圍氣を醸しだすことができなくなつた。この事に就いて嘗つて小林多喜二は、（プロレタリア文學の新しい文章に就いて」（〈改造〉第十二卷第二號）に適切な説明をしてゐる。

「プロレタリア文學の新しい形式的方面への勢力が、その善き意圖にも不拘、ブルヂョアの藝術派の小器用さの密輸入に終つたり、又安易な通俗小説のハメ換えに陷つたり、古ッ臭い自然主義の泥沼に足をとられたりしてゐるのを私たちは何度も知つてゐる。然し私たちは工場に働いてゐる勞働者たちの朗かな放言のうちに、在來の藝術が持たなかつたピチ〳〵と新鮮な語彙（ヴオカブラリイ）のあることを知つてゐる筈だ。（中略）私たちはそれをモノにしなければならないだらうか。」

平易な文體のプロレタリア文學の作品として中野重治の「砂糖の話」を引く。

爺さんはブルッと慄えました。爺さんは拔け殘つた奥齒をカチカチと嚙みあはせ、舌を上顎にぴたりと

くつゝけて、それで力一ぱい上顎をズ！ズーと擦り擦りしました。爺さんはのろ〳〵と歩きだした。

また作品がプロレタリアの言葉を生かすといふ方面については、過渡期の混亂にもまれてゐたプロレタリア文學のなかから例證をあげるほど典型的なものはないとしても、プロ派の作品にはより多く言葉の階級性を意識して作品中のブルジョア意識を清算しようとあがいたことはたしかである。（就中、そくざにはつきりと兩意識の判別を容易ならしめるものは形容詞である）この事について、大宅壯一の「形容詞の階級性」なるエッセイが「新潮」（第二十九卷第七號）に掲載された。

今日のリアリズムのある種の傾向

今日のリアリズム探究の方向はあきらかに秩序をもとめぬ現實の分析と解體にすゝんでゐる。現實の混亂と既存の觀念崩壞にのぞんで、疲勞した個性は積極的な再建設に向ふ氣力なく、一方に自意識の錯亂から理智の懷疑となり、一方に現實の騷音にまかれて觀念の統一力は潰れ、やむなく、一歩一歩眼にふれる現實の皮膚面を平面的にとぢあはせようとするのが、今日のリアリズムである。こゝに立體的なあるひは現實の深層を觸知し追求しようとする熱意と直覺がなく、事象の周りをいつまでもぐるぐるまはつて無氣力に描寫する。そこに選擇や歸納や抽象がないから、文章の密度を濃やかにしてゐるやうにみえて、じつは空虛な意味のない冗漫さにおちいる。事象の浮彫がいつまでももりあがらず、寫實の外貌はゆがむ。肝心の心臟が壓迫されて動けぬ贅肉の女のやうに、だぶだぶ水ばかりで埋つた胃腑のやうに！

☆文章構成

文章構成の精神——佐藤春夫

——法無法の說——

1

文を綴るわざは、文の格別に傑出したものを要求するのでない以上、また格別の低能者でない以上、つまり普通人が普通一般の文章を能くしようといふだけの事なら、算數や談話や歩行などと同樣に自然が人間に與へた天賦の能力の一つであると自分は信じてゐる。それ故、文章を作ることが多くの人々から至難の事であるかのやうに思はれてゐる事實の方を、自分は寧ろ不可思議とする者である。さうして、この自然の能力が發揮されないといふ奇現象を見るにつけて、その障害となつてゐるものが何であるかを知らうとし、その根本を發見することさへ出來れば、これを取除く手段も自づと見出し得られようと常に考へてゐるが、まだついぞそれを見究めることも出來ないでゐる。

2

水泳も亦人間天賦の能力の一つと聞いてゐるが、練習によらなければその法を得難い點では文章に似てゐる。そこで假りに水泳に就て考へてみるが、これの不能な我等は、水に對する恐怖とその術に對する自信の

缺乏とが兩々相翼けてその重な障害となつてゐるらしい。それ故先づその恐怖を去りながらその技は所謂習ふよりは慣れるに越した妙法は無いらしい。水に親しむことが水泳の自信を生ずる方法であり、恐怖が一掃される頃には技も自づと修得されるものらしい。尤も選手權を保有するに到るには天禀の體質をも努力をも必要とするではあらうが。何にせよ、疊の上の習練は別に有害ではないにしても殆んど無益らしい。思ふに文章の術も或は水泳の技に類してゐないだらうか。文字に對する迷信的な恐怖を先づ心裡から一掃しながら、それに親しみながら自信を養成し文字の驅使に慣れるのが唯一の法であらう。古人の作文三多の法の如きも文字に慣れ親しむの謂を具體的に説明したものであらう。作法によつて文を學ばうとするが如きは畢竟するに机上の空論、疊の上の水練に類する以上、面倒な別にありもしない作文の法則などを説いて徒らに初學者を煩はさうよりも、唯「無法ヲ法トセヨ」の一語を與へて置いて餘は各自の工夫に待つを名案と自分は信じてゐる。

3

文字でする表現即ち文章と、言葉で以てする日常の談話の表現とに何か本質的な相違があるかのやうに考へるのが抑の迷信なのである。言葉の通りを文字にしたものそれをそつくり文章と心得て差支へない。差支へないどころではない。それが本當といふのが自分の文章論の建て前である。それだからこそ言葉を知り文字を知る限りの人々なら、誰でも文章は書き得るものといふ氣輕るさと自信とで以て筆を執り紙に向つて、語らうとする心のままを、自分の言葉で自分の口から語りながら、手ではそれを文字に筆錄してみるだけで、文章は自づと出來るものなのである。現に自分は今ひとり言を呟きながら唇の動きのとほりを手で筆記してゐ

る。言葉の表現で美德としてゐる諸德、例へば誠實、純朴、明快、精緻、卒直、その他一切の諸德はみなそれぞれに、やがて文章上の諸德となる資格のあるものである。言葉と文字との極端なまでの一致に對する信念、さうして心ゆくままに話すことを喜ぶが如く文字を操ることこれが文章入門の心得である。

近代フランス語のうちで最も平易澄明な文章を書いたと云はれてゐるモオパッサンが、その小說ベルアミ（であつたと思ふ）のなかで、新聞記者志願ながら採用試驗の作文の自信のないといふ一人の男子に一娼婦が作文法を敎へようと、男をして思ふところを語らしめながら、彼女自身はそれを聞きとつて文字で筆記して、男にこれが文章であり文章作法であると敎へてゐる一節は、モオパッサンの文章作法敎育を作中人物をして實演せしめたものとして實に興味の深いものである。

4

簡にして要を得、趣のあるものを書簡文の上乘とするといふのが露伴幸田博士の意見であるが、ただ書簡文だけではなく、一切文章の理想もそこにあると考へて決して間違あるまい。簡にして要を得るためには、題目の內容を十分に把握しなければならない。それを十分に把握するためには、明晰な頭腦を必要とする。（明晰な頭腦はいかにして養成すべきかは、もう作文法の領域から以外の一般の問題である。）不明晰な頭腦から明晰な文を作る魔法は自分も知らない。恐らくはいかなる名家大先生も知るまい。趣なき人が趣ある文を成す法も同樣である。「文は人なり」の說のある所以である。ニイチェの文體の改善は生活の改善に外ならずとする卓見も同じ見地から出發してゐる。

5

文章に於ける趣とは何か。これは容易に說明しがたい。尤も一般の趣を解する程の人々には文章に於ける趣といふものも自づと判るであらう。それは必ずしも美辭麗句の謂ではないのは、說くまでもない。朴訥粗野さへも、ある場合には趣であり得ることは、野人の閑話が時には學士の藝術論よりも趣味饒かに、一莖の野花が趣に於ては必ずしも名苑の名花に劣らぬことは知る人に乏しくはあるまい。

水戸の義公が楠公の碑を立てようと碑銘を選んで「忠臣楠子墓」としたのを朱舜水がその上に更に二字を「嗚呼」と加へたのは、簡にして要を得た五文字の外に趣をあらしめようと志したからではなからうか。

6

自分の作文要訣の精神は右で殆んど盡きてゐるつもりであるが、これだけではあまりに抽象的にすぎて、初學の士の蒙を啓くに足りぬとすれば、不親切の誚を受けねばならないのも不本意だから、更に前述の精神を體した上ではどういふ方法で作文を學んだらいいかを、古人の具體的な實例の二三を以下に附記して諸子の參考に供しよう。

その自叙傳によればフランクリンの文を學ばうと志すや範をアヂソンにとつてその平易精緻の趣を體得しようとその文を反覆熟讀して、その文意はほぼ暗誦し得た後自分で筆をとつて同じ文意を自分の筆で書き試み、これをアヂソンの文と對比研究して、文の優劣を學んで作文の眞髓を得たといふ。また獨人某名家（殘念にも今その名を記憶中から逸してしまつてゐる）が文に志した時にはゴールドスミスの傑作「ヴェクフィルド

の牧師」の優雅淸純を愛して、先づこれを獨文に飜譯して後更に改めて自ら英文を以てこれを復文して、原文と自作の英文との優劣を對比し學んで後に名家の域に達し得たと聞くのは、フランクリンと全く同工夫に出たもので一對の好話柄である。彼等は各々その各自に最適とする國外の先人の文を得て、文範としてその域を目標として達し得たもので、正しく意を得た古法帖を臨摸して習字するの類であつた。その法の可否は暫く別としても、彼等の如く熱心に志したならばひとり文の道だけとは限らず何事でも成功すること疑なしであらう。

又聞くに、賴山陽は文を作さんとして困難に出遭ふ毎に、史記の項羽本記を出して愛讀して自らを鼓舞したと。

7

近代フランスの文豪で名文の聞えの高いアナトオル・フランスは、永年その祕書をしてゐた人の記すところによると、この文豪は文を草しようと企てるや、先づその大綱を一々項目として擧げて置いた後に、追々と細部に渉つて記入して行く方法によつて終に完成したといふ。それを必ずしも彼のやうに紙の上で形に現してゐないとは言へ、我々も腦中では自然的にこの方法で文を草してゐるらしい。一たい何人でも一篇の文を草しようと企てるに當つては先づ題目を擇び、先づその發端から本題、本論の委曲を盡して後に結論に入る等の推移の順序を、一とほりは肚の中で立案して筆を下すのが心理的に自然な順序で、かくていよ〳〵筆を執るに從つて細部は出來て來るのだから、この暗暗裡の活動の姿を紙の上ではつきり形に現はしてみるのは、聰明な用意周到で無理のない方法には相違ない。假りに全くこの逆の方法を考へてみようか。思つたま

まを漫然と書きつゞけて行つてそのうちから無用な章句を削り去つて、いよいよ主要なもののみが殘された時、改めてこれを順序よく整理して組み立てても文は成るの理ではある。さうして文を作る時の精神活動の狀態は必ず前述のアナトオル・フランス式の或はその逆の二つのうちの一つ或はこの二つの方法の混用である。しかしアナトオル・フランス式のそれに比べて、その反對のものは徒らに勞多くして効果には乏しいのは、自然の法則に協はないからではあるまいか。先づ根から幹を、幹から大枝を、枝から細葉を生じ、枝のあまりこんがらかつた部分は自らその一部が枯死するといふのが自然の順序のやうである。

以上の例はほんの一例である。各人各自の性格に從つてその適當と信ずる方法を各自に工夫して各自の文を學び、各自に一家を成されるのが文を學ぶの最上の方法であらうか。「法無法」と說く所以で混沌のなかにこそ無數の生命ある秩序を發見し得るわけである。さうして努めて倦まずば何人も必ず成果を得んと最後に各位に告げて間違ひないと自分は信じてゐる。

文章構成の技術
——中河與一

はしがき

文章構成の技術と言つたところで、斷るまでもなく、こゝでは小説に於けるそれを說くのであるが、我國に於ては、（恐らく外國も同じであらうが）抽象的な文學論のみ非常に旺であつて、それは又それで決して徒爾ではないけれども、小說の技術的方面に於ける實際的な硏究は極めて寥々たる狀態であるから、從つて以下に私の說くところも多くは私自身の經驗を、幾らか纒まつた形にしてお話しすると言ふ程度を出ることの出來ない次第を、豫め御承知願ひたい。これが他の部類の文學——例へば戲曲であると、本然的に種々の制約を受ける。その爲反つて戲曲的構成と言ふものを說くのは比較的容易であり、第一ドラマティック・シテュエエションと言ふものさへポルチ等に依ると三十六通りあつて、それが又それぞれＡＢＣＤなどと分類されてゐるが、かういふドラマトウルギイのみに賴つたところで一篇の傑れた戲曲の出來つこないのと同樣、小說に於ける文章構成の技術も亦畢竟、各自白汗百回して獨特なものを捉へる外はないところに、小說と言ふ複雜を極めた文學形態の妙諦がある。

構成の重要性

構成 composition と言ふ語は、從來、筋 story とか、規模 scale とか、結構 plot とか稱されて來たものを綜合し、且つ一層嚴密に表現した語である。

action　行爲或ひは事件
character　性格或ひは人物
seting　場面或ひは背景

右に擧げたのは小說の三要素であつて、これらの要素を組織する作用が構成である。卽ち、——

（一）素材がある。（二）作者がそれに形式を附與する。（三）內容とは形式を通して第三者に觸れてくるものである。

（一）素材の選擇は作者の方向を示し、その思想的なものと結びつく。（二）形式は作者の能力、技術を示し、（三）內容は作者から切り離されて思惟の對照として社會に放散する。

この形式主義理論に於ける「第一規定」の（二）の技術を示す、と言ふその最も基礎的な作用であつて、人體に於ける骨骼の如く、その重大なことは分り切つた話であるが、往々にして筆を執り上げた後、初めて構成を考へた樣な作品に接することがあるので、婆心までにその重要性を說いて置く。ハムズンの「飢ゑ」などは、作者がクリスチャニヤと言ふ町に放浪してゐた頃の飢餓の記憶を、唯だらだらと書き流したものの樣に見えるけれども、あの荒凉とした物語に、一抹の靉靆たる情緒を滲み渡らせてゐる、ユラヤリイと彼の呼んだ一女性との淡い交渉——あれの布置など先づ端正と稱していい。これは比較的構成などを重んじないか

に見える作品に於けるそれの端正さを指摘した一例であるが、構成の端正を以て鳴る一例として、餘りに著名であるが、ハアディの「ダアバアヴィル家のテス」を擧げて見よう。これはテスと言ふ田舍娘が、雇はれた家の若主人アレク・ダアバアヴィルに辱められて家に歸り、やがて母親となるが間もなく嬰兒は死に、後にエンヂェル・クレアと言ふ青年と戀に陷り、過去を考へて躊躇するが結婚し、然し初夜に於ける彼女の告白でエンヂェルは南米に遁げてしまひ、やがて再び貧困の爲にアレクと同棲し、間もなくエンヂェルが歸つて來、テスはアレクを殺し、エンヂェルと世を忍んで幸福な生活を送つたのも束の間、捕へられて死刑に處せられる、と言ふ單純な物語である。が、その構成は七篇五十九章に分れ、層々累々として建築的美觀を呈してゐる。初めこの小說の中の數章は、挿話風の小品として、「フォオトナイトリイ・レヴュウ」誌及び「ナショナル・オブザアヴア」誌に發表されたさうであるが、確に第六篇「改宗者」中の諸章など獨立した小品としても好個なものである。

統　整

統整 unity は構成上、最も緊要なものである。このことに就ては、木村毅氏の「小說研究十二講」中のスティヴンスンの A Hamble Remonstrance を抄譯された一文が面白いと思ふから、こゝに孫引させて載かう。

「作家をして先づ、人物本位でもよく情熱（事件）本位でもよい、一つの動機を選ばしめよ。そして凡ゆる出來事が此の動機の例證となるやうにそのプロットを構成せしめよ、さうすればそれに使用せられた小材料に到るまで皆、一致もしくは照應の密接した關係を作に對して持つやうになる……又對話に於ては、

その話、もしくはそこに含蓄せられた問題の討議に用なき事は、たとへ片言隻句と雖も、作者にも作中人物にも、言はせてはならぬ。これがためその作が短くなつたればとて悔ふるには及ばない。その方が却つていゝのである。餘計なことを附加するは、作を長くしないで却つて殺して了ふ。自ら定めたる道を撓みなく追求して行くためには、たとへ多くの特色を失ふとも氣にする必要はない。」

又彼はその同じ論文の初めの方に於て言つてゐる。

「實人生の示す力強い、併し脈絡なき印象に換ふるに、一定の藝術的連絡の整うた印象を與ふべきで、それには最も調子を弱めた場合といへども、効果と云ふものを狙ふことは怠らず、たとへば音樂に於ける弱音の如く、繪畫に於けるぼかしの如く、すべてが調子を合せて、同一觀念の表白に雄辯にならなくてはならぬ。傑れた小説に於ては、毎章、毎頁、毎行が、同一の創造的、調和的思想を相應じて反響し合つてゐる。それには凡ゆる事件、凡ゆる人物が必ずその思想に貢獻してをり、スタイルも亦それと調和を保つてゐなければならぬ。もし一語でも不調和なのがあれば、それを取り除いたら、その作は更に力強い、更に明瞭な、更に充實したものとなるであらう。」

然らば、構成全般に亘つて統整を期するには、どうすればよいかと言ふのに、それはその作品に一の確固たる焦點を設けることである。如何に無造作な小説にも、焦點は自ら存在するであらうが、それを最も意志的に、確固たる、明晰なものとしなければならない。アナトオル・フランスが「佛蘭西の偉大なる文學者の最も著しい特徴は、第一に明晰、第二に明晰、第三に明晰。」と言つたのも、要するにこの焦點を明晰ならしめる一

行一句の統整の謂であらう。が、焦點とは必ずしも主題、又は認知せられた、或ひはせられ易い思想、一事件の最高潮等を指すのではない。それらのいづれをも含まず、然も長篇小説に於て稀有の傑作さへ幾つか存在してゐる。その一つはプルウストの「失ひし時を索めて」である。

「我々は、我々の經過する道の各要素に於ける、可能の無限、卽ち相互の間で組み合はされ得るといふ、あらゆる我々の記憶の固有性に他ならぬが、これを、今まで看過して來た。生存の中に前進し、出來事に解決を與へる爲には、我々は必然的に我々の深い本性の此の目前の固有性を切り捨てなければならぬ。我々は、內的には、行はれる事、而も可能事を犧牲にして行はれる事によつて形成されてゐるのである。我々の單獨の意識を以てすれば、我々は全く汲み盡し得ないものである、――自分自身の裡に停まれば、必ず、直ちに夥しい數々の思想に遭ひ、本筋外の見通しを開きつつ、それ等の思想が互に入れ代り、或はその一つが他の中に展開するのを見るやうな我々は……。魂は絕えず創造せずには居られず、又自らの創造物を食ひ盡さずには居られない。魂は不斷に、他の諸生命を粗描し、自分の英雄や怪物を生み、色々の理論を立案し、詩を作り始める……。人が失ふ、或は失ふと思ふ一切、あらゆる價値を持つと共に何等の價値もなく、共處から我々が各自、存在するものを引き出す此の寶、――これこそ疑もなく、マルセル・プルウストが「失ひし時」と呼んだものである。彼に到るまで、此の富源を思ひ切つて利用したものは、誰一人として、或は殆ど誰一人としてなかつた。これは、彼の全存在を用ひることであつた。此のことにこそ彼は、その全存在を蕩盡したのである。」とヴァレリイは、その「頌（プルウスト）」の中で言つてゐる。（中島、佐藤両氏共譯「ヴァリエテ」より。）プルウストの偉業を簡明に說くことは難く、且つヴァレリイの論文の持つ不思議な明晰さを併せて示したい爲に、些か長く引用した。

構成の諸樣式及びその技術

（一）**基本的構成**——これは最も單純な構成であつて、因果の順に從ひ、時間の前後なく平敍して行く方法である。古典に殊に多く用ひられてゐるのは當然であるが、近代に於ても短篇小說には非常に多く用ひられてゐるし、又長篇小說にも、例へばオルゼシュコ女史の「寡婦マルタ」の如きがある。これはマルタ・スギッカと言ふ、裕福な家庭に育つた女が一官吏に嫁し、やがて一人の幼い娘を殘されて寡婦となり、初めて生活に直面し、ピアノや繪畫や飜譯などが少しづつ出來るけれども、結局專門の域に達しないので、米鹽の資にならず、家庭敎師、女工、女中と窮迫して行つて、最後に子供の藥を得る爲に盜みをし、追ひつめられて馬車の下敷きとなつて死ぬ迄の經過を、じりじりと述べたものであるが、突發的な事件の起らない、或種の人生そのものの樣に倦怠な、單純な素材には、かういふ構成が適してゐる。然し、私は先に單純な、と言つたが、これは作者に依つて統整された後の素材の單純な場合を指したのであつて、若し現實そのものを單純に、因果の順を追ひ、時間の前後なく敍述しようとするならば、その作品は到底單純化される事は出來ない。この複雜を複雜のまゝに表現しようとし、或程度の成功を收め得たのが、例のジョイスの「ユリシイズ」であるが、長くなるからこゝでは觸れまい。唯、この餘りに近代的な作品が、希臘劇に於ける三一致法を忠實に守つてゐるのは、ホメロスの「オデッセイ」と關係があるとは言へ、一奇とすべきである。

（二）**一二三樣式の構成**——もう一つ、モオルトンの著「近代文學研究」から、原形的構成の一つを引いて見る。それは一二三樣式と謂はれるもので、人物は何人でも關はない譯であるが、要するにＡＢＣと言ふ人物があると、それらの人物が別々に樣々な事をする、然し結局ＡならＡの行爲を引立たせることに役立ち、Ａ

の成功（或ひは失敗）がクライマックスとなる、と言ふ樣な構成であつて、近代小說には大して關係はないが、グリムの童話から例示して見よう。

「一人の父が年取つてしまつたので、三人の子供に財產を分配してやらうと思つたが、財產と言つても自分等の住んでゐる家しか持たなかつたので、それを三分する譯にも行かず、父は考へた擧句三人の子供を一年間世に出して、一年の末に最も良い職業を覺えて來たものに、その家を與へることにした。ところが一人の子供は床屋になり、一人の子供は蹄鐵工になり、一人の子供は劍士になつた。そこで一年の終りに腕競べをしたが、床屋は人が馬に乘つて駛つてゐるのを止めないで、その鬚を剃ることが出來、蹄鐵工は四頭立の馬車が疾驅してゐるのに、その四頭の蹄鐵を打換ることが出來たけれども、恰度その時どつと俄雨が降つて來た。すると劍士は突然、劍を拔いて父の頭上で水車の樣に振廻したところ雨は一滴も落ちて來なかつたので、その家はこの子供のものになつた。」

（三）**解剖的構成**——これは（一）の基本的構成と共に最も廣く用ひられるもので、或事件の終末、又は中途の一高潮點から筆を起し、時間の經過に逆らつて、起端へ起端へと遡つて敍述して行く構成である。基本的構成がやゝともすれば、平板に流れ易いのに比して、作品全體の調子を緊張せしめ、焦點を明瞭にし易い長所がある。殊に探偵小說は、この構成法に依らなければ、殆ど絕對に成立し得ない。ポオの「モルグ街の殺人」を例に取れば、某年某月某日午前三時、モルグ街のレスパネ夫人とその娘カミイユ・レスパネの悲鳴が聞え、やがて人々に死骸が發見せられた、と言ふところから初まり、名探偵デュパンに依り、遂に犯人は或水夫の手から逃れた大猩々だつたと言ふことが判明して終りとなる。これが大猩々が水夫の手から逃れるところから初まつては、全然面白くない。——これは、探偵小說のみならず一般の小話にも似た樣な意味で、與

味索然としてしまふことがあるから、モウパッサンなども非常に屢この構成法を用ひてゐる。「寶石」はその一例である。年俸三千五百フラン、內務省主要雇員ランテエン氏の妻君は、寶石を蒐集する趣味があるけれども、夫の薄給でちやんと取り賄つてゐると言ふ譯は、それらの寶石や貴金屬は悉く模造品若しくは人造品なのである、と妻君は常に夫に言つてゐたが、突然妻君が死んでしまひ、種々不如意が續いて遂に妻君の遺して行つた「まやかしもの」の一つを大した期待もせずに賣りに行くと、それが本物だと言ふ、――さうして遺品の全部を賣り拂つた時には大した富豪になつてゐた、と言ふ筋である。ランテエン氏の生前の妻君の行狀に對する疑惑が、深く掘り下げられてゐないのは缺點であるが、兎に角、これも一種の解剖的構成であつて、一般に短篇に適してゐる。

（四）**連鎖的構成**――モオルトンは連鎖プロットと呼び、木村毅氏はピカレスク式と言つてをられる。要するに「竹取物語」、「好色一代女」、「彼岸すぎ迄」等の如く、一篇一篇で纏つてゐる話が幾つかあつて、前の話と後の話とでは又、事件が同じ系統を辿つて何等かの關聯を有し、それらの話全體としても、兎に角一貫した首尾を構へた小說を謂ふのである。「千夜一夜」などはその雄篇であらう。何故ピカレスク式と名づけるかと言へば、最初西班牙に發達した Picaro（俠盜）を題材とした物語が大抵この樣式に則つて、一つの濫觴となつたからだと、前の「小說研究十二講」に書かれてゐる。これは長篇小說を書く場合、讀者に倦怠を感じさせないのには良い方法であるが、雄大なスケエルを展開するには不便であらう。

（五）**其他**――其他、構成の諸樣式は殆ど無數に近くあるであらう。例へばジイドであるが、彼はかういふ方面にも新しい開墾をして、相當の收穫を得てゐる。「下手に繫がれたプロメテ」などは戲曲的構成とでも呼ぶべきであらう。單なるレエゼ・ドラマとしてもアクションが少く、場面の轉換が多過ぎる。「貨幣贋造者の

日記」は、小説を書きながら、それに對する感想を述べたもので、夢想された作品と實現された作品との間の闘爭を刻薄に描出し、方解石の重屈折を見る如き感を懷かせる構成である。又ルナアルは「博物誌抄」に於て、コントとエピグラムを混じたやうな一種の連鎖的構成を示した。又芥川龍之介は晩年、筋の無い小説を提唱し、「誘惑」「淺草公園」の如き**シナリオ的構成**の作品を發表した。其他、シュウルレアリスム文學や新心理主義文學も自ら新しい文章構成法を發見するであらう。

あとがき

あとがきとして、二三の補追をなすであらう。

第一に總て端正な構成は、三個の特相、起首 beginning、中樞 middle、終末 end を明確な姿相を以て備へなければならない。これは、凡ゆる樣式を通じて言ひ得ることであつて、素材そのものに在つては、起首は常に最初にあり、中樞は常に中央にあり、終末は常に最後になければならず、如何なる樣式の構成を取るにせよ、一應判然とかういふ順序を以て素材に秩序を與へ、次に最初に中樞を持つて來るとか、或ひは終末を持つて來るとか工夫するのである。又、この三個の特相は必ずしも同量であらねばならないことはなく、近代の小説では終末は殊に一般に短くなつてゐる。

第二に副構成と言ふことについて述べよう。これは主に長篇小説に於て、主系の構成に種々の小契點 minor knot を絡ませて、主系の性格や事件を一層引立たせる役をするものである。例へば、メレヂュコフスキイの「神々の復活」に於ては、レオナルド・ダ・ヴィンチの冷靜な、多樣な、華やかな、寂しい一生が主系を成し、當時の封建諸侯の虛僞と策謀とに充ちた騷擾な生活や、その侵略戰や、糜爛し切つた法王宮廷や、無智と迷

信と偏見とが、希臘的精神と科學的精神とに相混じて、異樣に興奮した時代の空氣が、サヴォナロオラ、ミケルアンヂェロ、ラファエロ、ケエザル・ボルジャ、マキヤベリ等を通じて萬花鏡の樣な副構成を形作つてゐる。これらの副構成は餘りに多くの人物、事件であるから、ダ・ヰンチの一生の或時機に部分的に表はれ又消えてしまつてゐるが、主系と共に傍系として最後まで附纏ふ場合もある。

第三に錯綜 nouement と解明 dénouement に就て述べる。これは前述の最後まで附纏ふ傍系と言ふものが、一つに止まらず三つも四つもあつて、多くの糸を錯綜させた樣になるのをヌウマンと言ひ、それを徐々に解きほごすのをデヌウマンと言ふのである。泉鏡花氏の「婦系圖」で言へば、早瀬が舊師の娘お妙に求婚した河野の妹と次々に關係して行くところまでがヌウマンであり、河野の父母と妹を一擧に自殺せしめるところがデヌウマンに當るであらう。

第四に言ひたいのは構成の不思議に就てゞある。ケッセルの短篇に革命直後の露西亞に取材したものが幾つかあるが、非常に陰慘な物語でありながら、妙に空々しい感じのするのは、餘りに構成が端正だからである。――例へば「第七號の監房」と言ふのは、百姓の青年が徵集されてチェカ（非常警察）に勤務してゐると、或日路上で一人の賣笑婦に逢ふ。歸ると上官から死刑執行の手傳ひをしないか、金はやれないが死刑囚の懷中にあつたものは皆お前の所得だと言はれる。その後、彼はその散文的な內職から得た金で、先の賣笑婦のところに通つてゐたが、或日、例の如く地下室の監房にはひつて行き、拳銃を擬してから何げなく死刑囚の顏を見ると、例の女である。事情を聞くと、賣金を使つたからだと言ひ、「あなたに貰つた金は、どうも變な匂がすると思つたら、こゝの匂なのね。」とつぶやく。――これとは逆に、溫潤なるべき素材も構成の端正な爲に、冷たい巧緻な陶器の樣な肌觸りを呈してしまふことがある。メリメやシュヲッブの或物などがその

例である。佐藤春夫氏の兩「憂鬱」篇は、よくかういふ弊に陷らず、格を崩して成功してゐる。

さて、以上に敍述した如く、文章構成の技術は多種多樣であつて、結局素材に隨つて常に新しく考究すべきものであり、これを客觀的に分類して、隨所に應用の出來るものではないけれども、この研究を等閑に附しては到底、小說に一種の造型性を與へることは不可能である。然し又、この研究を骨格の研究とすれば、他の血肉とも言ふべき、人物(性格、心理)、背景(地理的、歷史的)乃至は方法等の研究をも併せて有機的に行はなければ、その藝術に生命を通はせることは不可能である。

藝術的文章構成の精神

伊藤 整

藝術的文章構成の精神とは畢竟するに文學精神を指すものであると言ふことが出來よう。これをただ單に文學精神なる語で一括する場合と、文章構成の精神と言ふ場合とでは、後者がやや實際的であり、かつ文學精神と言ふよりも文章道精神と言ふものを思はせるの相違があるけれども、文章を構成する精神は、決して文法がどうの、約束がどうの、故事熟語がどうの、といふことが問題になるのではなくして、もつと本質的に作者の藝術精神を文字に寄托するといふ根本義から發しなければならないのである。

從つてこれを單に修辭學的な文章道精神と解するよりは、むしろより廣く文學精神であると斷定した方が本質的に誤りの少い結果を生むであらうと自分は考へる。

我々が藝術的文章の構成を考へる場合には、先づ藝術的文章とは如何なるものであるか、といふことから決定してゆかなければならない。藝術的文章なるものは、實はそれを創らうとする個性の數だけの差異をもつてゐるのだといふことが先づ考へられる。決して此處に藝術的文章なる一つの定型があつて、これに適合してゐるもののみが藝術的であり、それ以外のものは非藝術的であるなどといふ差別はあるわけがないのである。文章を創る人が自己の藝術的心情に最も強く觸れて來る感動を、文章の中に如實に傳へることが出來れば、それが卽ち藝術的文章なのだ。

藝術的價値といふものは內在するものだと考へなければならない。卽ち藝術的價値はそれ自身が目的であつて、それ自らのためにこれを所有しようといふ慾望の對象となるべきものである。ところが文章といふもの、特に藝術的な價値を目的とする文章といふものが、藝術的價値を生むための要素のみによつて滿たされてゐるといふことは稀であつて、それは常に純粹な藝術的効果のため以外の要素の多くを含まねばならないのである。たとへば、母と子が何年かぶりで逢ふ場面を描き、そこに生れる情趣を生かさうとする文章に於ても、それは必然にそれとは直接の關係ない天候だとか着物だとか、金錢だとか食物だとかの序述を包含しなければならぬ。これ等のものはなほ間接にその文章の藝術的効果に參與してゐると見ることが出來るとしても、なほこの文章が適宜の報酬を作者にもたらすためには、ある程度までの社會通念とか商業的妥當性との妥協が必要であるし、また作者自身の滿足のためにその抱懷する人生觀なり、哲學なり宗教なりの意義をそれに盛らなければならない等といふ點に至つては、共に藝術的構成とは別個の要素がその文章の中に入つてゐることを知らなければならない。

たとへばその文章に宗教的感銘を促進する要素が非常に多いと假定しよう。それは、當然にその宗教的要素の强さの故に讀者を動かすことであらうし、またそれだけ宗教的な文章としては意義の深いものなのである。しかしながら、その文章が藝術的價値を所期してなされたものであるならば、たとひ讀者がそれに感激する所深くとも、それは要するに藝術的な意味以外の點に於ての感動であつて、決して讀者の藝術的滿足を購ふものではないのである。

屢々、宗敎的又は哲學的な主張に重點を置く文章が、その讀者に與へる感激性の故に、藝術的文章であるかの如く思ひ誤られ、また作者自身すら自ら感じた宗教的又は哲學的な感激をもつて藝術的感激であると誤

認して、これを讀者に强ひることが多いものである。注意しなければならない。

　ことに藝術的文章が、他のある功利的な目的のために利用されることになると、その文章は、普通の實際的な記述文よりも更に一層俗惡となるものであることは銘記さるべきだ。といふのは、元來藝術的文章といふもの、從つて文學といふものは、それ固有の實在性を持つてゐるものであつて、その實在性といふのは日常の諸現象のありのままの實在とは異るものなのである。これは奇妙なことだが、彫刻なら彫刻といふものが最も實在的であるがためには實際のそれのモデルと寸分違はぬといふだけのことでは滿足出來ない。そのモデルの模寫以上の何か別個の存在のしかたをしなければ、決して藝術作品として滿足なものになり得ないといふことを考へれば、自然に理解されることである。

　藝術的文章もそれであつて、單に何が一個、何から何尺の位置に何度の角度をなし、何度の硬さをもつて存在する、といふ風な科學的なありのままの記述とは違ふ別個の記述上の實在性を持つてゐるものなのだ。その實在性といふものは、藝術的實在性といふ特殊なものであつて、その文章の中に功利的な非藝術的な記述が入つて來ると、その二つの要素の實在性が全く違つたものであるために、兩方ともその實在性を失つて記述としては目茶苦茶なものになる危險がある。藝術的な表現をもつた安價な廣告文が愚劣に見える理由もここにあるのだ。これは單に廣告文に限らず文章の藝術性を他の非藝術的な性質に利用しようとする場合には必ず生れて來る矛盾である。

　然しながら以上述べた處は、あるひは「藝術至上主義」、「藝術のための藝術主義」としての非難を被るかも知れない。といふのは、世間の多くは、文章とは單に享樂のために存在するものではなくして、必ず實社會に何等かのよい影響を生むべきことを豫定して書かれなければならぬものだ、といふ功利主義者が跡を絕た

ぬからである。だが誤解のないやう。第一に此處では藝術的文章が問題になつてゐるのだから、それを眞先にして論じなければならないのであるし、第二に筆者は決して藝術的文章以外の目的を持つ文章を排除しないのでなくして、單に文章の種類の混同から生ずる實在感の弱滅を憂へてゐるのみなのである。

その上また「藝術のための藝術主義」なるものが、屢々世に誤られるやうに、「藝術が人生に於ける唯一の目的主義」といふことでなければ、決して非難されるに當らぬものであることを知らなければならない。藝術が人生の唯一の目的であるといふ説は、全く非難さるべきものであるのは致し方ないとして、藝術に於ては藝術性のみが尊重さるべきものであるといふのが「藝術至上主義」の本體であるならば、それはむしろ當然のことといふ外はないのである。藝術はそれ自體に於て一つの目的なのである。それを他のもののために利用するといふことは不可である。もし藝術が人生の他の働きを妨げる、といふ説をなす人があるならば、我々はその人にただ次のやうに告げるのみである。美しい景色や美味が人生の目的の一つであるやうに純粋な高度な藝術もまた人生の目的の一つである。それは人生に於ける最後の目的の一つであつて、ある程度の文化水準に於ける生活に於ては衣服の必要な如くに、藝術も生活に必要なのであるから、一つの生活目的を否定して他を肯定することは不可である。

更に進んで生活とか人生とかを考へる人たちは、このやうにして藝術はひとつの目的としてその純粋性を保持しなければならない、といふ言ひ方に對して、次のやうな非難を提出するかも知れない。即ち、もしそのやうにして藝術を取扱ふならば、藝術は眞の人生とは無關係になり獨立しても存在し得るものとなりはしないか。もし藝術が實在の人生と全く無關係で存在することになれば、藝術は最早死物であつて、何等人生の生きた目標たり得るものではないのではないか、と。これは非常に重要な問題であつて、常に藝術の根本を

ゆるがす問題の源泉となつてゐるものだ。

　これに對しては大體次のやうに答へる外はないであらう。人生と藝術とは、その根源は一である。同一なるものに與へられた二つの異つた形式とも呼びうるものである。それは先程彫刻の實在性を說明した處でも大體述べたことであるが、人生には普通の意味で言ふ現實性を持つてゐるけれども、その各瞬間の姿は絕えず次の瞬間のそれに續いてゐるので、その一時刻なり一要素なりを切り離してそれが想像力に訴へて生む感銘を味はせる暇は持つてゐない。これに反して藝術は、人生の無限の連續の中から一瞬間なり一要素なりを摘出して、これに橫に擴がつた感動力を與へ想像力を滿足させるものをその中に持つてゐる。人生はその連續の中に本質を持ち、藝術は捉へられた靜止の中にその本質を持つてゐるのだとも言ふことが出來ようか。とにかくこの二つは相似體である。我々は一方の助けを借りて他方を理解し、ある場合にはその一方のために他方に對して深い興味を抱くやうにすらなるのである。だがもう一度繰り返して言ふが、藝術は人生そのものとは異るものであつて、決してその模寫ではないのである。ことに文藝が人生の模寫でないことは明かである。活動寫眞は今日最も實在に近い表現を持つ藝術ではあるが、それとて決して實人生の模寫ではない。まして音樂、文藝に至つては、音なり文字なりを使用することによつて、全くそれ獨特の世界を包持してゐるものである。文學が映畫よりも人生の模寫力がないために、藝術として劣つてゐると言ふ者はまさかにあるまい。それを以て見ても、藝術は實人生とは類似體ではあるけれども、全く異つた組織を持つてゐるものであることは明確だ。藝術は實人生と異つて、時間と空間の系列に於ける位置を持つてはゐないのだ。あるものはそれを持つてゐることがあるとしても、その系列中に於てその位置に屬した多くのものからは切り離されてゐる。であるから、藝術は實人生の持つ感情や慾求や目的には直接訴へず、ただ觀照的想像にのみ特

に訴へる。だから藝術的價値なるものの本質は、自然或は人生に於て他の形式で我々に知覺されるものを藝術がその獨自の方法によつて實在化して我々に提示する處にありと考へられるであらう。我々にとつて藝術的價値があるかどうかといふことは、ただ結果としてその藝術が我々の想像力を擊つ所、多いか否かによつて決定され、その他のもの、知識とか宗敎的思念とかといふものも、我々の想像力と同化しうる形に於て表現されてゐる場合にのみ藝術として我々にせまつて來るのである。

又更にかういふ論がかなり多く見受けられる。すなはち、藝術家は巧妙に表現すればいい。何を言ふかといふことは文學では問題でなくして、如何に言ふかといふことが問題なのだ。素材、取題、內容等といふものは藝術を決定するものではない。如何なるものも藝術上には取扱ふことが出來るし、また取扱つていいのであるが、要はその取扱ひかた如何にあるのだ。素材は重要でないばかりでなく、形式そのものに實在性を負はせることが藝術にとつて大切なことなのだ、といふ說がそれである。この批評は今日あまねく行き渡つてゐる所のものである。これは始めは、ある藝術に熱中して、その藝術の制作の實際に心を勞した人が、制作上に於ける方法論に苦勞したことから生れるものなのである。たとへばゲエテ、シルレル等もかういふ意味の言葉を殘してゐる。この言葉はなにか藝術を單なる手先の仕事に過ぎないやうに思はせる處があつて、藝術を尊重する人々が容易に同意したがらない處のものである。

さればと言つてこれと反對の立場をとつて、藝術に適合してゐる主題をまづ選定、それから材料と最後に形式を整へて物を書くといふこともまた問題である。主題を立派なものと惡きものとに分類し、主題がこの分類中の何れに屬するかによつて文藝作品を判斷するのは、これとは逆の誤謬に陷ることであり、然もより初步の混同を藝術にもたらすことになる。藝術作品は常に、その作品の中にあるものによつて判斷さるべき

であつて、その藝術作品の成立以前の何等かの要素によつて判斷さるべきものではない。單に人の心を咬つたからとか、つまらないものであるからとか、或は不吉なものであつたから等と言ひ、そんなものから眞の藝術が生れる譯がないなどといふ斷言もまた危險である。藝術至上主義者だからとて、公衆に正しいと見なされてゐたり、或は妥當であると見なされてゐるものを、その藝術から排除することのみを希望してゐるものではない。むしろ公衆が正しとするもの美しいとするものを、その藝術に盛ることも彼の希望することでなければならない。たゞ彼等は、その公衆の正しいとし美しいとするもののために、その藝術を犧牲にすることだけは決して願ひはしない筈である。

かういふ風に倫理とか社會的妥當性といふことに藝術は犧牲にされるべきでないといふ立論に於ては、形式主義者が最も秀れた立場に立つやうに考へられる。しかしながら藝術には主題が全く問題でなくて、如何なる主題でも同じやうに藝術中に取扱はれるものだといふ議論になると、それはどうも餘り極端に走つてゐるやうに思はれる。たとへば針の先についても立派な文章が書け、人間の死についてもつまらぬ文章が書かれるかも知れぬ筈だといふ論になる。それでは然しながら形式主義者の立場が全く說明されたものと言ふことは出來ない。主題は藝術の何物をも決定的にするものではない。けれどもただそれだけの理由によつて主題が藝術にとつて重要でないと言ふことにはならない。矢張り人間の死といふことは針の先よりも重要な主題なのである。前者は當然に後者よりもより廣くかつ深い感銘的な文章の効果を擧げる機會が多いと言はなければならない。

かういふ主題は、一般人の想像內にも多くの映像が存在してゐるから、文章となつて現れる以前に、すでに相當の文章的効果を約束してゐるものなのだ。それ等の映像は言はば未成の文章、未完成の藝術の斷片で

あつて、作者の筆がそれに纒りを與へ、修正を施せばいいのである。だが、拙劣な文章では、これ等の準備的映像はかへつて粉々に打ち碎かれ、四離滅裂にされてしまひ、讀者は徒らに不滿足を覺えさせられるのである。さういふ拙劣な文章の作者のことのみを特にとりあげて、我々は主題が左程重要でないといふ斷言をすることは出來ないのである。

また飜つて針を主題として立派な文章が書かれたとするも、針の先そのものについては左程多くの藝術的想像の準備といふものはないのである。讀者の側に於てはもとより、相當筆の立つ作者としてもそんなに豐富な文章構成の要素を持つてゐるものでない。勿論針の先についても立派な文章は書かれるであらう。けれどもその場合たとひ主題は針の先といふ簡單なことでも、その文章の實體はもつと異つたものである場合が多い。かういふ簡單な物を描いた文章を生き生きと生氣づけるものは、それと關聯して描かれる人間の生活とか、表情とかといふこと、またはもつと大きな自然の描寫であることが多い。針の先を主題として書かれた文章にしてよく出來たといふことがあれば、それはたいていそれと並んでゐるものとか、それの背景をなしてゐるものの描出に、その文章の力點がある場合だと斷言することが出來る位のものである。

然しながらこれ等の論議の生れる原因の多くは、實質と形式とか、主題と藝術とかいふ區別の混同から生れて來るものであるやうに考へられる。極端な形式論者が形式のみを重要視するのは、それと對立するものが單に主題であると考へるからである。一般の藝術愛好者は、かういふ形式論者には反感を持つものであつて、そのためにかへつて間違ひを來して藝術の實質に屬すべき賞讚をその主題に與へたりするやうなことになるのである。實質と形式といふものは、實はこのやうな單純な區別を超越した一物の表裏とも言ふべき分離しがたいものなのである。實際の文章はどこまでがその形式であつて、何處までがその實質であるといふ

やうな分類を許さぬ一個單獨の物なのである。勿論抽象的には形式といふこと、實質といふことを區別して考へることが出來るけれども、藝術作品としての文章なるものは、抽象的思考によつて分類されることをゆるさぬものである。それを言葉の性質とか、品詞とかいふことから分解するときは、それは最早藝術として分解してゐるのではなくして、單に文章として分解してゐるのである。その分解する目的が藝術の本質であるとすれば、この分解そのものは事實無益である。我々が求めてゐる藝術的文章の本質はさういふ分解を企てる以前の文章そのものにあるのであつて、机の本質を研究するためにそれを組み立ててゐる材木を研究するといふやうな愚をいたさなければならないことになるのである。文章に於ける實質と形式とは、離れてゐる二つのものではないから、調和するといふことも別にあるのではない。異る見地から見た一つのものであり、その意味に於ても同一のものなのである。たとへば音樂に於ては音響と意味とが對立してゐるものでなく、意味を表す音響のみがそこにあるのであり、もしその意味は何であるか等といふ質問を起す者があつて、これは悲しみを現したものであるとか、怨みを述べたものであるとか、と答へるのは輕卒も甚だしい。それは文學的な解說であつて、音樂そのものの意味はその音であるといふ外はないのである。また繪に於ても、意味に加へるに色彩とか形があるのではなく、意味は色彩そのものにあるのであつて、現にあるその色彩によらなければ、他に本當のその意味を現す手數が全くないといふ處に繪畫藝術の眞生命がある。文章に於てもこれと同じことであつて、本當に秀れた藝術的文章に於ては、ある特定の意味をかりに映畫によらずして文章で現したといふのでは、甚だ不滿足な部分の說明にしかならない。文章にも映畫にも同じやうに盛ることの出來るのは、表現として甚だ粗雜な部分である。眞の映畫は文學作品の再現でなく、映畫でなければ出すことの出來ない藝術味を多く生かしたものであると同じやうに、眞の文章もまた文章の他の如何なる手段

によつても、表現することの出來ないものがその本質となつてゐるのである。であるから、形式と實質といふやうな抽象的な思考は、單に文學のみに限らず映畫でも繪畫でも普通にされる分析であつて、それをかりに文章にあてはめて考へて見たとしても、その結果文章でなければ出すことの出來ない、特殊な藝術的効果の實體を把握し得るかどうかといふことは、甚だ疑はしいことになるのではないか。

文章の實體なるものが、このやうな一般的な分析法で抽出できるとすれば、文學藝術なども甚だ甘いいい加減なものと言はなければならない。それの出來ない處にこそ藝術的な文章の本當の困難があるのだ。それ故形式對實質といふやうな疑問に對しては、次のやうに答へる外はない。

「文章の藝術的價値はその何れにも存在するものではない。また兩者を加へ合せたものの中にも存在するものではない。實質と形式の區別の始まらない以前にのみ藝術的本體があるのだ」と。

次に文體といふことについて考へて見よう。この形式といふ言葉の中にはよく文體といふ概念が含められてごつちやになつてゐるのであるが、文體といふものを此處では普通スタイルと言つて、ある作者の文章に特有な一つの傾向とか、型とかといふものを指示することにしようと思ふ。巧みに作られた文章に於ては殆んど意味と離れて、その構文そのものからも快感が感ぜられることがあるから、文體は、その文章が傳へる特殊の內容から部分的に抽象されたものの中に一種の審美的價値を持つてゐるものかも知れないのである。この場合ですら文體は表現的なものであつて、作者の觀念の動きに伴ふところの秩序、理解の型、速度などの感覺を讀者に傳へる。然しそれはその文章の意と直接關聯してゐるものではないから、文體のこの形式的な働きを觀念的に抽象することだけは出來るのである。然しその文章の意味と關聯させられない文體の價値は決して重要なものではないのである。卽ち文體以外に秀れた所のない作品は二度と繰り返して讀みうるも

のではない。そしてこの文體といふものはまた獨立して了解されなくつて、その文體が派手で際立つて見えたりする場合、それはきつと文章の意味とある關聯をもつて考へられてゐる時なのである。或はむしろ、意味を他の相とするある一個のものの別の相と言ふことが出來よう。抽象的には考へることが出來ても、實際に於て文體が單獨に人の思考にのぼり得るものではないのである。それ故一般に具體的に文體と言はれてゐるものは、意味を有する形式のことなのである。このことをウォルタア・ペイタアは文體の眞髓は眞理或は剴切性である、といふ意味のことを述べてゐるが、これは、語、句、文章は作者の知覺、感情、心象或は思想を完全に表現すべきものだといふ意味であるやうに考へられる。このことをマシュウ・アーノルドは、「言葉は象徴された事物に等しい象徴」であると述べてゐる。であるから、眞の藝術的文章に於ては意味はそれ自身の言葉でなければ現し得ないものであるし、意味を變へないで言葉を變へることもまた不可能である。立派な藝術的文章に於ては、文體が意味と分ち難く結合してゐるので、その文體の價値は他の如何なるものをもつてしても、代置されない位に大きなものである。この文體の價値をその意味との正しい結合に於て理解し得る能力、または創造し得る能力といふものは、他の藝術で現すことの出來ない文章の本體を把握する祕傳である。

しかし文體は時には、全く獨立したものであることが理解されることもあるのである。たとへば自分には一言も理解することは出來ないけれども、それを正しく音讀することの出來る場合であるとか、自分が理解出來ないある名文を他人が朗讀するのを聞いた場合などには、我々は意味とは無關係にその文體を理解してゐると言ふことが出來るのである。かかる場合我々はそれによつてある快感を覺えることはあり得るが、さういふ快感といふものに結局大したものではない。かかる例を除いては、文體が獨立してそれのみで我々を

動かすことはないのである。

文章がその所期する觀念を正確に傳へ、かつまた純粋と言へる程度に藝術的であるとき、我々は形式と內容とが同一であるといふことを改めて認識するのである。そしてこの純粹の程度は、その文章の効果を、それ自身以外の形式をもつて傳へうる望みがないと感ずる程度によつて判斷される。それを、他の形で表現することが全く馬鹿げたことに思はれる場合は、それは立派な文體であると言ふことが出來よう。然し長い文章に於ては、このやうに意味と文體とがぬきさしならなく融合してゐるのは、多くはその一部分に限られてゐて、その他の部分では、意味が文體を害つてゐることもあるであらうし、また文體が意味を殺してゐる場合も考へられるのである。

この意味と文體といふことに就ては、ある文學沿革史といふものを述べることが出來る、と私は考へてゐるのだが、それを簡單に、かいつまんで書いて見ることにしよう。はじめ文章といふものが生れた時は、それはまだ記述といふ方法が見つからなかつた時代、又は記述といふことがあつても、それを數多く公衆に分配する印刷といふ方法のない時代であつた。それが人から人に或は世間一般に傳へられるためには、記憶に便利な形式をもつてゐる必要があつたのである。そのために先づ生れたのは歌謠であつた。歌謠の文體（又は詩形）は今日では美しさのために定韻律を持つてゐると考へられてゐるけれども、本當は記憶に便利ならしめるために生れたものであつたと考へられる。記憶の必要が一番初めで韻律はその方便になつたのであらう。なぜならば、文字の記述方法のなかつた時代に於ては、韻律のなめらかさによる記憶といふことが何より重要であつたのであるからだ。さういふ時代に於ては、必然的に記憶に便する韻律のために、文章の正確さといふことは著しく制限されなければならなかつた。それで韻律といふものが、それ以後一つの約束とな

つて、長い間文章を支配することになつたのである。その後文章が記錄される時代になり、やがて印刷術が一般に行はれる時代となつた。そして最早や人々は文章を記憶によつて傳播させる必要はなくなり、容易に印刷物によつて文章に接することになつた。けれども韻律を主なる骨組みとする文章はなほ久しい間傳統的に文章作者の中に殘つてゐたのである。すなはち、小說、劇等の作品は、始めは詩と同じく韻文で書かれたのである。そして叙事詩といふものも實は小說や物語りの韻文で書かれたものを指すに外ならなかつた。やがて叙事詩は滅びて物語りとなり、小說となつたけれども、韻文精神は久しくそれ等の作品を支配してゐた。我國の文學史を見ても江戶時代までの物語りの多くが、韻文體で書かれてゐるのはその例であるし、また下つて明治二三十年までの小說も久しく韻文精神に支配された美文が、その主なる文體であつたことは周知のことである。この韻文の約束は後には當初の記憶に便するといふ目的を失ひ、ただ韻律の快さによつて文體から來る快感を讀者に與へることを主要な目的とするに至つて、漸く文體偏重の弊が目立つことになつた。そして日本で言へば、明治の中頃から始まつた國語文體の運動といふものは、韻文系美文の拘束から離れて、文章の內容をより直接に生かさうとする企てであつたと見ることが出來よう。言葉を換へれば、韻律系の文體の中にとぢこめられた古い文章の內容をもつてしては、新しい時代の潑剌たる描寫を行ふことが難しくなつて來たのである。このやうにして文章といふものは、その當初は韻律に依據する處多かつたのであるが、漸次內容が文體よりも重んぜられることになつて、文章はより微細な精密な表現を能くすることになるのである。これを歷史的に一貫して見れば、漸次に形式から內容へと重點が移行してゐる。であるから、新しい文章の一つの根本的な要件といふことも、また形式よりも內容を重んじることでなければならない。

外形律が重要視された古風な文章に於ては、五音とか七音とかいふ約束のために、それに丁度あてはまる

言葉を選擇し、音數さへ合へば意味の正確さだとか、蔭翳の微妙さなどといふものを殺しても、それを使はねばならなかつたものである。けれども、それでは本當の文章といふものが廣く發展すべきものではない。文章はその内部から盛りあがつて來る内容の必然さに支配されて、文體といふものの觀念も、作者が當然言はなければならないことを、正しく表現する結果から生れて來るものに外ならない、といふやうに變化してしまつた。それ故韻文系の文章に於ては文體といふものが一般的な約束であつて、各筆者はその約束を守るためには、自分を殺してその約束に自己の文體を適應せしめねばならなかつたのである。であるから、その約束を守らない以上は立派な文章と見なされなかつたのである。さういふ意味の文體といふものは、文章の内容とは全く離れた別個のものであつて、一種の形式であつたのだ。それでかかる約束が文章に強制されてゐた間は文體と内容とは全く異つた二つのものとして考へることも出來たのである。文體は作者のものでなくて、一般文章家のものであり、内容は作者の身についたものであつた。然し現在では文章といふものをそのやうに考へることは極度に排斥されてゐる。昔の韻文系文章では形容詞はみなきまりきつたものであり、故事熟語から感嘆詞や副詞に至るまで約束された通りに使はなければ、文章道を知らぬと言はれたものであるが、現今ではかかる約束は全く無視され、文體とはその内容に如實に即したもの以外の何物でもないと考へられるに至つた。かくして文體といふ言葉が今では以前のやうな意味でなく、書かれた文章の癖とか、傾向とか雅致といふ位の意味になつてしまつた。これは文章道から言つて全く正しいことであつて、かういふ風な文體の定義づけこそ今後の文章を本當の道に即せしむるものであると言ふことが出來よう。

　であるから、今日の文章道からすれば、文章はその裝飾として文章を持つてゐるものではないのである。また藝術的文章といふものは、その作者の側に於て、自分はこれこれかくかくのことを書かうといふはつきり

した豫定をもつて書けるものではない。書かるべき內容は多くの場合、作者の頭の中にある漠然とした想念であつて、それは文字に現はされることによつてそれ自身の發展と確定とを求めてやまぬものである。言葉といふものは、それ自身の思ひがけない藝術上の秩序を持つてゐて、必ずしも作者の意途するやうに筆を働かせないものである。それは豫期しない所に躓き、また突然枝を擴げたり明るい出口を見出したりして、ちのやど陽の光をもとめる樹木のやうに、それ自らの生理に從つて進展するものなのだ。かういふ文章の中に潜んでゐる生命の不思議といふことさへなければ、文章は作者に思爲されたときすでに出來上つてゐる筈であるし、ある景色の描寫なら描寫について一人一人さう樣々な文章といふものが出來る譯もないのである。中章は完成されて見て始めて、作者の言はんとしたことを示すものである。作者によつては全く自己を文章うに文ゆだねて、文章に引きづられながら、案外立派な仕事をする人などもある。その間作者は自己の文章の意味を支配してゐるのではなく、意味の方が作者を支配すると言つてもいい。勿論これは藝術的な文章に限られた問題であつて、科學上の文章とか辯證法的な記述ではこのやうなことは邪道である。藝術的な文章の發想といふものは、二三の漠然とした觀念と幾つかのばらばらの言葉とから成る發生しかけた氣分である。この文章の本體が成長して十分な身長と完全な形になることは、卽ちその文章の意味の自己確定の道である。そしてまた藝術的な文章が單にある意味の傳達でなくして、我々の心を動かす藝術を備へるのは、かういふ道程を經る間に自然に生れる物の實相を傳へるからである。

　以上不滿足ながら藝術的文章の構成の概念を一通りのべ、なほ文章制作の態度とか精神といふことについても述べたつもりではあるが、筆者の意の屆かない處も多々あることと思ふ。かなり觀念的に書いて文例を擧げるに至らなかつたのは了解に不便かも知れないと思つたが、「藝術的文章構成の技術」なる項目を顧慮し

てのことで、筆者の考では一つの新文章道論たらしめたかつたのである。なほ藝術至上主義を中心とする推論には A. C. Bradley 教授の "Poetry for Poetry's Sake" "The Use of Poetry" 等を參照して負ふ所多かつたことを附記する。

藝術的文章構成の技術

宇野浩二

藝術的文章構成の技術——これが與へられた課題であるが、この課題の文章は少しむづかし過ぎるから、私は、自分流にこの課題の文章を解釋して、自分流に書いてみる。——

思想を發表する文章（論文）でも、事物を敍する文章（主として小說又は紀行文のたぐひ）でも、文章の目的は、これを讀む者に、己（おのれ）の言はんと欲する道理又は感じを、十分に明快に會通感得せしむるにある。文章の目的はその以外にない、と言つてもいい。

「英國の文藝評論家、アーサー・シモンズといふ人が、斯ういふことを言つてゐる…… 藝術家は、その藝術品によつて、自分が感じた通りを、その鑑賞者等に感ぜしめねばならぬ……今一層平たく言へば、藝術家自身で美と感じ、また醜と感じたる事柄は、如何なる讀者——小說の場合ならば——も亦その通りに感ずるほどの力を備へてゐなければならぬ、と言つてゐる。」

これは近松秋江の言葉である。而も彼がまだ德田秋江と云つた頃だから、少くとも大正二年頃に彼が書いた文章の一節である。

この明治末年から大正二三年頃までの間には、私（或ひは私達）も、このアーサー・シモンズの著書を愛讀したもので、シモンズはその名著『文學に於ける象徴派の運動』（The Simbolist Movement in Literature）の序文の中で、「象徴主義以外に文學といふものはあり得ない、否、文學のみならず言葉もあり得ない。また文字そのものが象徴である。」と書いてゐる。

この言葉を、もう一層分りよく、具體的に言ひ換へると、文字即ち象徴、象徴即ち文學、これを逆に、文學即ち象徴、象徴即ち文字（或ひは言葉）、文字（或ひは言葉）の組合せ即ち文章、といふ事になる。さうして、文學は藝術の一部門であるから、從つて文章も藝術の一部門であると云へるであらう。併し、その文章が、唯、文章の爲めに存在する場合（所謂作文）は、死文章で、近松秋江が謂ふ所の『讀む者に、己の言はんと欲する道理又は感じを、十分に明快に會通感得せし』めて初めて、生きた文章（藝術的文章）になるのである。――

あらゆる作家（或ひは文學者）は、彼自身獨得の言葉を持つてゐる、また持たねばならぬ。これを、初學者の爲めに、最も分り易く言ひ換へると、人々の顔が各違ふやうに、人々の言葉（その人々の使ふ言葉）が各違ふ筈だ。だから、作家（或ひは文學者）のやうな專門家でなくても、あらゆる人は、その顔が違ふやうに、その使ふ言葉が違ふ、――と云ふくらゐの事は誰でも知つてゐるであらうが――違ふ言葉を使ふ人が書く文章は、それぞれ顔が違ふやうに、各、違はなければならぬ、また違ふのが當然だ、と考へる人は少いであらう。それが、誰が書いても、餘り違はないのを、私は『作文』と呼ぶ。『作文』といふのは、むかしの小學生が文章（綴り方）を書くと、日曜日は大抵晴れ、郊外散歩をする時は大抵晴天――これは極端な例だが――といふ類である。この類で最も多い例は、むかしの人の「候文」の手紙の文章である。これはむか

しの人の『候文』の手紙ばかりでなく、いまの人の時候見舞、病氣見舞その他の手紙の文句や、年賀狀の文句やは、大抵この『作文』の類である。——

先きに、私が『あらゆる作家（或ひは文學者）は彼自身獨得の文章を持つてゐる、また持たねばならぬ。』と、彼等だけを別の人のやうに述べたのは、彼等は謂はば文章の選手であるからである。これを與へられた課題の『藝術的文章構成の技術』といふ言葉に故事附けて云ふと、文章の選手であり藝術家である作家（或ひは文學者）の文章は當然『藝術的文章』でなければならぬ。

これだけの前置をして、成るべく特徴ある作家（或ひは文學者）——順序不同——の文章を引用しながら、その特徴（主として文章）の說明をして見よう、與へられた課題は表題の『藝術的文章構成の技術』であるが。因みに、『構成』といふ言葉は、分りよく云ふと、『組立』といふことであるから、私には『藝術的文章構成の技術』といふ言葉はよく分らないから、先きに述べた通り、特徴ある作家（或ひは文學者）の文章に就いて自分流の『私見』を述べることにする。——

「神田川の川口から二三町と離れて居ない家の二階を降りて、岸本は日頃歩くことを樂みにする河岸へ出た。そして非常に靜かにその河岸を歩いた。あだかも自分の部屋のつい外にある長い廊下でも歩いて見るやうに。」

これは島崎藤村の傑作『新生』上卷の第一章第一節の書出の文章である。この作は新聞に連載されたから、一章は四枚内外であらう。併し、この文章だけ取つて見ても、一字一句をゆるがせにしない作家（そして文

章）であることが分るであらう。

「彼は頭を窓のところに押付けて考へた。

『あゝ、自分のやうなものでも、どうかして生きたい。』

「斯う思つて、深いく溜息を吐いた。玻璃窓の外には、灰色の空、濡れて光る草木、水煙、それからシヨンボリと農家の軒下に立つ鷄の群などが映つたり消えたりした。人々は雨中の旅に倦んで、多く汽車の中で寢た。

「復たザアと降つて來た。」

これは、矢張り島崎藤村の『春』（これも新聞に連載された）の最後章の最後の一節である。前者は大正七年（作者四十七歳の年）から翌八年に書かれた作、後者は明治四十年（作者三十六歳の年）に書かれた作で、この二作の間に十年餘の歳月が流れてゐるに拘らず、無論、前の文章と後の文章とはよく讀んで見ると、文字の選擇、――變な言ひ方だが――文章の巧拙の差は幾らかあるが、一字一句をゆるかせにしない點では殆ど變つてゐない。

島崎藤村の『新生』に就いて、吉江喬松は或る感想文の中に次ぎのやうに書いてゐる。

「大正五年以後四五年佛蘭西にゐた間、私は巴里に於ける島崎さんの寓居せられたポオル・ロワイヤルの街路は幾度となく往復した。（中略）さらに羅典街の薄暗い下宿屋で、本國から送つて來る或る新聞に連載

せられた島崎さんの『新生』を、喰ひ入るやうに、一字一句までも含味して讀みながら、（中略）情熱のロマンティク、神祕に直面したレアリスト、島崎さんの歩まれた途には、一點のなげやりもない。（下略）」

「私はたえず何かしたい。內の生命を外に出したい。それも空にはき出すのでなく大地の上に喰ひこむやうにはき出したい。人間の心に喰ひこむと云つてもいい。」

この文章を讀めば、明治末期から大正以後の文學の嗜みの多少ある讀者なら、大抵誰の文章であるか分るであらう。これは昭和二年、武者小路實篤が、自作の選集に書いた序詞である。

「一月二十九日の朝、丸善に行つていろいろの本を搜した末、ムンチと云ふ人の書いた『文明と教育』といふ本を買つて丸善を出た。出て右に曲つて少し來て、四つ角の處へ來た時、右に折れようか、眞直ぐ行かうかと思ひながら一寸右の道を見る。二三十間先に美しい華な着物を着た若い二人の女が立ちどまつて、誰か待つてゐるやうだつた。自分の足は右を向いた。その時自分はその女を藝者だらうと思つた。白粉を濃くぬつた圓い顏した、華な着物を着てゐる女を見ると自分は藝者にきめてしまふ。」

これは武者小路實篤が明治四十三年（彼が二十六歲の年）の作『お目出たき人』の第一章第一節の書出の文章である。

何といふ朗かな文章であらう。『朗らか』といふより、何といふ大膽不敵（？）な文章であらう。併し、こ

の小説が『春』の出た年（自然主義全盛時代）の二年後に書かれたといふのは、何といふ驚くべき事であらう。當時所謂文學青年であつた私（或ひは私たち）は少くとも驚いた、好い意味で。

武者小路實篤に就いては、私は改めて纏つた文章を書きたいと思ふので、ここでは、明治四十三年（今から——昭和九年から——ざつと半世紀前）の十一月に發行された『白樺』（明治四十二年四月創刊）第一卷八號の卷末に出てゐる『お目出たき人』の廣告文を紹介するだけにしよう。

「この作者は他の作家と內面的に全く異れる世界に生活してゐる。さればこの作者に他の作家に得られるものを求めることは出來ない。この作者獨得のものを求めなければならない。さうして『お目出たき人』は『お目出たき人』の戀物語を書けるものにして今迄この作者のかいたものの內で、最も大きい、最も深い、最も眞面目な、最も面白い、最も特色の出てゐる小說である。作者自身ある箇處をぬかして、今迄自分の書いたものの內で一番得意のものである。附錄の小品五つもこの作者にのみ求められるものである。『誰でも買つて後悔するやうな代物ではない』と『お目出たき人』申す。」

何と無邪氣で、朗かで、宣傳價値百パアセントで、無手勝流の所もあるが、讀む人を不愉快にさせないところの、一種の名文章ではないか。（併し、初學者がこの武者小路の文章の表面だけ眞似る氣になつたら危險である、武者小路實篤はこの獨得の文章を書く才能を生れながらに持つてゐるのであるから。）

「我我は大抵、武者小路氏が文壇の天窓を開け放つて、爽な空氣を入れた事を愉快に感じた」と芥川龍之介は書き、「藝術の世界で個性の尊重と主觀の跳梁とを、まのあたりにみせて、人々がそれに見倣ふやうになつ

たのは武者小路氏以外の何人でもない。」と佐藤春夫は書いてゐる。

「その家が、今、彼の目の前へ現れて來た。

「初めのうちは、大變な元氣で砂ぼこりを上げながら、主人の後になり前になりして、飛びまはり纏はりついて居た彼の二疋の犬が、やうやう柔順になつて、彼のうしろに、二疋並んで、そろそろ随いて來るやうになつた頃である。高い木立の下を、路がぐつと大きく曲つた時に、

「『あゝやつと來ましたよ』

「と言ひながら、彼等の案内者である赭毛の太つちよの女が、片手で日にやけた額から滴り落ちる汗を、汚れた手拭で拭ひながら、別の片手では、彼等の行く手の方を指し示した。男のやうに太いその指の尖を傳うて、彼等の瞳の落ちたところには、黑つぽい深緑のなかに埋もれて、目眩しいそはそはした夏の朝の光のなかで、鈍色にどつしりと或る落着きをもつて光つて居るささやかな萱葺の屋根があつた。」

これは佐藤春夫の『田園の憂鬱』の書出である。私がこの文章を初めて讀んだのは、大正六年五月、雜誌『黑潮』に『病める薔薇』と題して發表された時である。諏訪三郎は書いてゐる――

「『病める薔薇』（『田園の憂鬱』第一稿）の腹案が成つたのは、大正五年の夏、佐藤先生が、E・Y女及び愛犬二頭、愛猫二疋と共に神奈川縣都築郡中里村に寓居された當時のことで、翌大正六年五月、先づそのうちの四十枚が書き上げられて雜誌『黑潮』に發表されたのである。先生二十六歳のときである。」

私は、私自身の事を語ることを暫く讀者の寛恕を乞うて、この『病める薔薇』の出てゐる『黑潮』を、當

時赤坂の或る町の伯父の家に寄寓してゐた廣津和郎から借り、下宿に歸る電車の中で、多分、赤坂見附か、豐川稲荷前かで乘り、須田町に來るまで、貪るやうにこの『病める薔薇』に讀み耽り、須田町の乘換場所で電車を待つてゐる間も、その時間も惜しみつつ、讀みつづけたものである。さうして下宿に歸つてからも讀みつづけ一氣に讀み了り、その翌日、早速その雜誌を持つて廣津を訪ねて、逆に『病める薔薇』を言葉を極めて推賞したものだ。その當時のことを、

「自然主義文學がやうやく沈衰行詰りの時代にあつたところへ、自由奔放なる幻想と、芳香馥郁たる情緒の才筆に依つて綴られた『田園の憂鬱』一篇が現れたことは、當時の讀書界に異常なる波紋を投じたものであつた。」

と諏訪三郎が書いてゐる。

併し、作者は、『改作「田園の憂鬱」の後に』といふ文章の中で、

「(前略)それは殆ど各頁に行き渉つての增補で、或は單に字句の刪正であり、併しより多くの場所は更に的確精細な描寫と、内容的なリズムの整調(圏點筆者)とを期し努めたつもりである。而も、もともと今日から見て落筆を誤つたものがあつたが爲めに、一度不完全に表現されてしまつたものは、今更これをどうすることも出來なかつた。書き足りない部分にでは無くて、反つて書かれて居る部分で、作者をして全く堪へ難いやうな氣持を起させるやうな箇所は、自分をただ徒らに愧ぢしめるのみであつた。冒頭からの五十頁ほどは、(中略)その最も著るしい例である。そんな部分を私は唯そのままにして置いた。それを改めることは全く無意味だから。それは、不完全ながら、をかしいながらにも、それ自身がそのままで持つて

ゐる或る有機的な組織を徒らに毀つばかりであつて、（以上の圏點筆者）それに脈動してゐる或る物（以上の圏點佐藤春夫）を得て傷け勝ちである。それは決して藝術に忠實な所以ではない。（後略）」

と書いてゐる。この引用文は、長過ぎるやうに見えるが、味つて讀めば讀むほど含蓄のある文章であるから、長過ぎるのを構はず、寫しておいた。

さうして、この文章をよく讀むと、『田園の憂鬱』の作者は、『田園の憂鬱』は、「自由奔放なる幻想と、芳香馥郁たる情緒の才筆」（前記、諏訪三郎の文章）と褒められたのは寧ろ不滿で、「『田園の憂鬱』は――この詩的な作品は――如何に精細な觀察を、如何に的確な描寫を含んでゐるか。憂鬱の解剖としての內面の觀察のみではない。そこには外界の風景に對する、草や木や蟲や犬やに對する實に精細丹念な觀察がある。しかもさういふ精細な觀察と的確な描寫とがここでは獨自な詩的精神によつて生かされてゐる」と云ふ谷川徹三の說の方に稍(やや)首肯するであらうと思ふ。

この「草や木や蟲や犬やに對する實に精細丹念な觀察と的確な描寫と」の例は割愛して、佐藤春夫が『田園の憂鬱』の姉妹篇のつもり（改作『田園の憂鬱』後記參照）で書いた『都會の憂鬱』を瞥見しよう。

「近所の人たちはその家を見てへんに思つた。そこは若い夫婦ものが二人ゐるきりで、犬が二疋飼つてあつた。妻君の方は毎日、朝のうちから出かけて行つた。派手な服裝はただの風俗ではなかつた。その二十ぐらゐの妻君が出かけて行つたあとでは、その家は見たところ空家(あきや)のやうに感じられた。表の戸はいつも一枚だつて完全には明けられてゐなかつた。だがこの家は空家ではない――そのなかに彼が住んでゐたの

である。

「それは坂の中ほどにある一軒の小さな平家で、その坂はどういふ理由であるか幽靈坂といふ名であつた。さうしてその名に不相應でないやうな狹い坂道であつた。（中略）そんな坂道の中ほどに彼の家があつた。さうしてそれは一日中日の當ることのない家であつた。その代りには坂の中ほどだから、冬の空風が卷き上げる砂埃がどつさり家のなかに這入り込んだ。あまり味氣ないやうな氣がして彼は表の戸をすつかり明けて見たことがあつたが、そこからは日の光一すぢ射すでもないのに、砂埃がざらざら音を立てながら障子にあたつた。（中略）一日中、日の當らないこの家は、ハウスキイパアが居ないために一そううすら寒く暗く荒涼としてゐた。（後略）」

これが『都會の憂鬱』の書出である。先きに擧げた『田園の憂鬱』の書出の文章とこれを比較して見ると甚だ興味がある。この『都會の憂鬱』は『田園の憂鬱』が脫稿された大正七年から四年後の大正十二年十二月から一ケ年に亘つて『婦人公論』に發表されたものであるが、四年の歲月は、この二つの文章を比較してみると、その文章も內容（有合せの言葉であるが）も、『田園』と『都會』の違ひのやうに違ふことが分るであらう。この作に就いて、作者は次ぎのやうに書いてゐる。

「（前略）この作を『田園の憂鬱』に比べて見て或る人は似ても似つかない姉妹篇だと言ふかとも思ふ。又一方、或る人はやはり血すぢは爭はれないところを發見するかも知れないとも思ふ。（中略）ただ私としては、『田園の憂鬱』がいいからと言はれてももう一度あれを繰り返すことは出來もしないししたくもない代

りに、私がもし作家としてくたばつてしまはない限りは、たとひ讀者と批評家とが見向いてくれなくとも、――好意ある人が積極的に私のために非難したり惜しんでくれたりしようとも、私はもつともつと『都會の憂鬱』的のものをもう一度、いや幾度でも試みて見ようと思ふ。私自身の藝術に對する考へは、人が何と言はうとも、さういふ風に變遷して來たのである。(下略)――『「都會の憂鬱」の卷尾にしるす文』より――

この作者の言葉は本當になつて、後年、『佗しすぎる』『窓展く』、長篇『この三つのもの』、長篇『警笛』、長篇『神々の戲れ』、長篇『武藏野少女』と、この作者は次ぎ次ぎと發表した。

佐藤春夫の章、長くなつたから、割愛する。

老大家と大家の文章に餘り紙數を費し過ぎたから、彼等の次ぎの時代を形づくる作家に就いて、これも順序不同に瞥見を述べて見よう――

「谷本朽助(本年七十七歳)は實に頑固に私を贔屓してゐる。私がいかに遠い旅先へ行つてゐる時でも、彼は毎年、秋になつて口から吐く息が白い蒸氣となつて見える時節になると、私に松茸やしめぢを送つてくれる。うどん箱に苔を敷いて、凋(しな)びた茸類を一ぱいつめこんで、箱の表には必ず『オータム吉日』と記してある慣はしである。」

これは井伏鱒二の『朽助のゐる谷間』の書出の一節である。この小説は井伏鱒二の傑作の一つであるが、

大袈裟に云ふと、前に擧げた三作家の文章を讀んだ後で、この文章を讀むと、一日が終つて翌日の夜が明けた氣持を感じる。

もう少し、『朽助のゐる谷間』を、飛ばし飛ばしにでも、讀んで見よう、この文章を讀むことは、井伏より十年ほど先きに生れ、井伏より十年ほど先きに小説を書き出した私にも樂しいから。恐らく、この文章を讀まれる、より若い讀者諸君には一層樂しいであらう。――

「私達兄弟三人は幼い時、兄、私、妹、といふ順序に、同じ乳母車で育てられた。この乳母車は、ハワイの出稼ぎから歸つて來た朽助の贈りものであつて、（中略）乳母車の幌には外國語で四行の詩が縫ひとりされてゐたが、その詩の意味は『眠れ、眠れ、幼な兒よ眠れ。夕陽は彼方に入りそめた』といふのださうであつた。（中略）朽助は乳母車に私を乘せて、終日庭の木立を縫うて行きつ戻りつした。それ故、泉水の周圍と木犀の木の下とには雨が降つても消えないくらゐ轍の跡が殘つた。（後略）」

幾ら讀みつづけても、もつともつと、と讀者諸君がせびりさうな文章であると思ふ。併し、『朽助のゐる谷間』を仕舞まで讀みとほすと、讀者はいく度深い溜息をつくか知れないであらう。この小説を讀みながら、心素直な讀者なら、humour とか、pathos とか、まして nonsense などいふ洋語では片附けられない、何ともいへない、――結局、――或る藝術味を感得するであらう。

私は、以前、やはり井伏鱒二に就いて書いたとき、持出した彼の手紙を、讀者諸君に披露したい。それは昭和四年六月十二日に彼から貰つた手紙である。私は昭和四年の日附のある誰の手紙も保存してゐないだら

うと思ふが、あの手紙だけはあつた筈だ、と思つて、机の引出を掻廻すと、何かの間から、必ずこの手紙は出て來る。讀んでみる。——

「梅雨いまだ晴れやまず伏して御健康快復を祈り上げます。本日、新聞紙の報導によりまして、御健康のすぐれませぬことを拜聞いたしました。私どこ憂ひにたえません。私こと、未だ一面識をも得る期日を失つてをりました故、高堂の門戸を排して御健康全快を熱望する心情を述べまゐらすてだてとてございません。失禮をも顧みず書翰をもちまして御慰問の言葉のみ申し上げます次第であります。

「先々月、はじめて牧野信一様にお目にかかることができました際、信一様とてもよくよく今日の御病氣について心配でならないと申してゐられました。

「何卒、もとのやうな勝れた狀態におなり遊ばすやう、滿腔の期待をもつて祈り上げます。

「かつて『山岳』を愛する文章を拜誦いたしましたので、私は繪畫は拙い者でありますけれど、御病床のつれづれ御見舞までに、次に山岳の繪を描いてお示し申し上げます。私は幼い時、このやうな山の峯を——はるかなる青空にそびえる峯々を眺めながら、母のうたふ子守唄をきいたのであります。」

これ等の文章が、原稿紙（二十字詰二十行）に、二十二行、原稿のやうに几帳面に認められた後に、十五行分をとつて、『朽助のゐる谷間』かと覺しき繪が、ペン畫で、ちやうど井伏の文章を繪にしたやうな繪が、描かれてある。さうして、原稿紙三枚目に

「何卒御療養專一のほど祈り上げます。」とある。

これは、昭和四年、私が大病をした時に貰つた手紙であるが、貰つた當人の私のみならず、これを讀む誰もの心を動かす文章である爲めと、どこかに井伏獨得の文章の癖（無論いい意味で）が出てゐる爲めと、「病氣見舞に白筆の繪」といふ珍しさの爲めと、結局、井伏鱒二の眞心のこもつた文章の爲めに、永久に私の机の引出の住み手になるであらう。――

さて、結局、この井伏鱒二の文章の瞥見は全く橫道にそれてしまつたので、私が嘗て讀んだ井伏鱒二の作品評で最も感心した小林秀雄の『井伏鱒二の作品について』といふ評論の中から彼の文章を論じてゐる一說を紹介しよう。

「彼の文章は決して平明でも素朴でもありません。大變乙に絡んだものです。意識的に隅々まで構成されてゐるものです。（中略）彼は文章に通達してをります。瑣細な言葉を光らせる術も、どぎつい色を暈す術も、見事に體得してをります。」

「六里の山道を歩きながら、いくら歩いても渚の盡きない細長い池が、赤い肌の老松の林つづきの中から見え隱れする途上、梢の高い歌ひ聲を聞いたりして、日暮れ時分に父と私とはＹ町に着いた。其晩は場末の安宿に泊り、翌日父は私をＹ中學の入學式につれて行き、そして我子を寄宿舍に托して置くと、直ぐ村へ歸つて行つた。別れ際に父は、舍費を三ケ月分納めたので、先刻渡した小遣錢を半分ほどこつちに寄越せ、宿屋の拂ひが不足するからと言つた。私は胸を熱くして紐で帶に結びつけた蝦蟇口を懷から取出し、幾箇かの銀貨を父の手の腹にのせた。父の眼に淚はなかつたが、聲は潤んでゐてものが言へないので、私

は勇氣を鼓して、
「『お父う、用心なさんせ、左様なら』と言つた。眼顔で頷いて父は廊下の曲り角まで行くと、も一度振り返つてぢつと私を見た。
「『おい君、君は汁の實の掬ひやうが多いぞ』
「と、晩飯の食堂で室長に私は叱られて、お椀と杓子とを持つたまま耳朶まで赧くなつた顏を伏せた。」

これは嘉村礒多の名作『途上』の書出の文章である。嘉村の文章は、彼と同時代の作家の文章と比べると、堅苦しい所はあるが、嘉村の藝術と人そのもののやうな、良い意味で堅苦しく几帳面な點で、彼の文章は優れてゐる。さうして一種の名文である。恐らく、正しい漢字を澤山つかひこなす點では、現代の小説家の誰よりも嘉村は圖抜けてゐるであらう。

「囚はれの醜鳥
罪の、凡胎の子
鎖は地をひく、闇をひく
白日の、空しき呪ひ……

「酒好きの高ぶつた狂詩人は、斯う口述して私に筆記させた。
「『先生、凡胎の子――とは何ういふ意味でございませうか？』

「貧弱な德利一本、猪口一箇を置いた塗りの剝げた茶餉臺の前に、褌一つの眞つ裸のまゝ仰向けに寢ころび、骨と皮に瘦せ細つた毛臑の上に片つ方の毛臑を載せて、伸びた口髭をグイグイ引つ張り引つ張り詩を考へてゐた狂詩人は、私が問ふと矢にはに跳ね起き、顎を前方に突き出し、脣を尖らせて、

『凡人の子袋から產れたといふことさ。馬の骨とも、牛の骨とも分らん、おいら、下司下郞だといふことさ！』

「狂暴な發作かのやうにさう答へた時、充血した詩人の眼には零れさうなほど涙がぎらぎら光つた。と咄嗟に、私にも蒼空の下には飛び出せない我身の永劫遁れられぬ手械足枷が感じられ、堅い塊りが込み上げて來て咽喉もとが痞へた。」

これは『途上』の最後に近いところにある文章であるが、樂屋落の話をすると、狂詩人といふのは、嘉村が師と仰いだ葛西善藏である。この文章では、嘉村が師と仰いだ葛西を珍しく嚴しく書いてゐるやうであるが、結局、最後のところで彼自身の煩悶を訴へる事になつてゐる。

最後に、『途上』の最後に、主人公が、別れた妻の弟（修一）に訪ねて來られた時のことが書かれ、その後に仕事の用事で茅ケ崎の海岸に住んでゐる先輩（主人公を經濟的に助けてゐる人）を訪ねて歸る道――「松林の中の粉つぽい白い砂土の小徑を驛の方へとぼとぼ」歩いて行く道――で、「十四歲の少年の自分が中學入學のをり父につれられてY町に出て行く途上で聞いた松の歌が此處でも亦耳底に呼び起された。と、交互に襲ひ來る希望と絕望との前にへたばるやうな氣持であつた。」そのやうな氣持で步きながらの囘想に、ふと別れた妻を思ひ出し、

「彼女は、此頃やうやく新進作家として文壇の片隅に出てゐる私の、彼女との私の經緯を仕組んだ小説も或は必定讀んでゐるにきまつてゐる。憎んでも憎み足りない私であつても八年の間良人と呼んだのだから、憎んで憎み甲斐なく、惡口言つて言ひ甲斐もないことである。失敗しないよう蔭ながら贔屓に思つて念じてくれてゐるに違ひないのだ。たとひ肉體の上では別々になつてゐても一人の子供を、子を棄てる藪はあつても身を棄てる藪はないと言つて妻に逃げ出されて後は、ひとり冷たい石を抱くやうにして育つて行つてゐる子供を中にして、眞先に思はれるものは、私の妻として、現在同棲の女でなく、初戀の雪子でもなく、久離切つて切れない靜子であるのだから、いとしい靜子よ！　と私は絶えて久しい先妻の本名を口に出して呼ぶのであつた。お前の永遠の良人は僕なのだから――と私は聲をあげて叫び掛け、悲しみを哀訴し强調するのであつた。行手の木立の間から幾箇もの列車の箱が轟々と通り過ぎ、もくもくと煙のかたまりが梢の上にたなびいてゐるのを私は間近に見てゐて、そこの停車場を目指す自身の足の運びにも氣づかず、芋畠のまはりの環のやうな同じ畦道ばかり幾回もくるくる歩き廻つてゐるのであつた。一種蕭條たる松の歌ひ聲を聞き乍ら。」

或る人々はかういふ所を嘉村のさわりと云ふが、私は絶誦であると思ふ。この作が出てから間もなく、私が嘉村に會つた時「あの『途上』の中に、三箇所、松の歌ひ聲を聞く所があるが、あれは作り事か、」と聞くと、彼は不斷の表情一つ變へない顔で、「あれは、皆、本當です。」と答へた。

「仙造は、田舍の父、叔母、叔父とその息子の一行を田端驛のプラットフォームに出迎へた。彼等はたたきの上に手荷物はおいて一息ついた。

「父は年寄つて瘠せて、かほは鳥に似てアゴが短かつた。この父を仙造の子供の頃、ある子供は『アゴ無し』と云つたが……。父は古びたソフト帽をきて、やや曲つた脊であつた。父はこのほど洗濯人と云うてある女を內に入れ、旅へ一しよにとのことであつたが、來るとき旅費を女は自辨せないので止めて、父は別れたのであつた。

「叔母は、仙造にあふとすぐ云つた。

「『長野で汽車にのるとき、蝙蝠（筆者註、洋傘のこと）をおいといたョ。傘は見えとつて拾ふまがなうて、大勢こんでこんで』

「と、脊の低い叔母のかほに不平不滿はあらはれた。」

これは瀧井孝作の名作『ゲテモノ』の「一」の書出の文章である。瀧井の小說を前に幾篇か讀んだ人は、この書出の文章だけを見ても、ああ瀧井の小說だな、と分るであらう。それほど瀧井は特色のある獨得の作家で、從つて彼の文章も特色のある獨得の文章である。

瀧井は元新派の俳句を嗜んだので、その文章に俳句の嗜みから來た獨得の巧みさと妙味がある。併し新派の俳句の嗜みがあれば、誰でも瀧井のやうな文章が書けるといふ譯にはいかない事は云ふ迄もない、瀧井のやうな優れた才能を持たない限り。瀧井の文章の見本を同じ『ゲテモノ』から擧げてみる。

『仙造、起きよ、いつまでも寢ておれんぞ』父は下で呼んだ。『コッ〳〵』と仙造の寢床のゆか板を、下の父は箒の柄でつきあげた。法事の手傳ひに、別家の平吉は朝からきた。

「仙造は起されたことに不服はなかつた。三日目で例の日誌は溜るので、法要のはじまるまで筆をとりたいと思つた。あの小机より用ひよい未だ大きな机がドコかに片附けてあることを思ひ、仙造は父に有所(ありどこ)をたづねた。

「『机をなんにするンぢや』

「『何にするつて書き物をするからさ』

「『たわけ、今日はそんなことできすかい』」

私は、瀧井の最近の名作『哀しき老父』を批評した時、その中の主人公の『ぼく』といふのが少しも氣にならないことを褒めた。この『ゲテモノ』の主人公『仙造』を『ぼく』と變へても氣にならぬと同じ意味である。その點で、瀧井の小説は殆ど所謂『私小説』であるが、『私小説』をこの人ほど客觀的に書ける作家は稀であると思ふ。私が瀧井の『ぼく』が少しも氣にならないと述べた所以である。――

與へられた紙數が盡きたからこれで擱筆する、もつと諸家の文章に就いて書きたかつたのだが。

辨證法的文章構成の精神

——青野季吉

一　文章と世界觀

辨證法的文章構成の精神といふ、いかにも六つかしい題目であるが、實際に私がここに述べようとするのは、そんな六つかしい事柄ではない。およそ辨證法、くわしく云へば、辨證法的唯物論の世界觀をもつてゐるわれ〳〵が、現實に文章をかき、文章を構成する場合には、どういふ心構へ、精神でもつてその仕事に當るか、また當るのが本統か、それを說いて見ようとするのである。

尤もこの題目をつきつめて行くと、いくらでも六つかしいものになるし、謂ゆる深遠なものにもなる。しかしそれではこの構座の目的に副はないし、第一われ〳〵が特に文章について、それほど精密に研究してゐないばかりでなく、それほど意識的に文章をかいてゐないのである。文章といふものは、がんらいわれ〳〵の生命と密着したもので、われ〳〵の生命の刻々の働きを離れて、文章それ自身といふものはない。そこでわれ〳〵の精神が辨證法的世界觀で貫かれたとすれば、その文章も自ら、それによつて貫かれ、浸透される譯であつて、それ以外ではあり得ないのである。

ひと頃ロシヤで、唯物辨證法の創作方法などと云ふことが唱導されて、日本でもそれが口眞似されて、一

部の間に流行の形をとつたことがあつた。それが極く短い期間の後に、やはりロシヤで甚しく誤謬せられてしまつた。その理由はどうかといふと、辨證法的唯物論とは、われ〳〵の世界觀の特質を云ひ表したもので、極めて「廣汎な」規定である。その「廣汎な」規定をそのまゝ持つて來て、創作過程にあてはめようとすると、自然そこに無理が出來て、現象がその多樣性において取上げられず、一面記の弊が生じて來ると云ふのであつた。つまり文章や創作と云ふものを、強ひてさう云ふ規定で押して行くと、そのよき意志にも拘らず、本當に辨證法的唯物論の世界觀にたつた文章や創作とは、相反するものとなると云ふのである。これはまつたく眞實で、それと云ふのは、辨證法的唯物論の方法が惡いのではなく、それと文章や創作との關係が間違つて理解されたからに外ならないのである。

さきにも云つた通り、文章や創作においてそんな規定をわざ〳〵持ち出さなくても、われ〳〵の世界觀が、辨證法的唯物論によつて貫かれ、それで浸透されてをれば、われ〳〵の文章や創作は、おのづからそれの線に沿つたものとなるのである。それを強ひて、意識的にやり、「法則的」にやつたら、それこそ機械的になり、死物的となつて、まつたく思ひもつかぬ文章や創作が出來上るのである。

かう考へて來ると、文章や創作における辨證法を高めるには、われ〳〵の世界觀における辨證法的唯物論を深めるより外はなく、それが最根本的であり、最決定的な事柄なのである。然るにその最根本的な、最決定的な努力の方はそつちのけにしておいて、文章や創作においてのみ、その方法を高めようとするから、大きな誤謬が生ずるのである。また事實、さうした誤謬が生じたのである。

これは何も辨證法的唯物論の世界觀と、文章や創作の關係ばかりでなく、一般に文章や創作についても云はれ得る事柄である。文章は人格である、と云ふ言葉は、文章道の鐵則として知られてゐるが、これは言ひ

方が異るだけで、文章は世界觀であると云ふのと變りはない。と云ふのは、人格と云ふのは、何も自然人格を指すのでなく、飽まで世界觀できたへ上げられた人格を指すのであつて、その鍛へ上げられ方が、深ければ深いほど、その世界觀を基準として見て、その人格は高いわけなのであり、したがつてその文章は、やはりその世界觀を基準として見て、優れてゐる譯なのである。古來、謂ゆる文章家と云はれる人の文章が、必らずしも人を打たず、人を支配せず、即ち眞に優れたものでなくて、反つて偉大な哲人とが、思想家とか云つた大きな存在の文章が、その意味の優れたものであるのは、彼はじかに文章こそ「學ぶ」ことをしなかつたが、その世界觀を深めることは徹底的にやり、その毛穴の一つ一つにもそれが浸み込んでゐたからに外ならないのである。これは最も考ふ可き點である。

二　辨證法のこと

辨證法——正確には唯物辨證法——について述べてをれば、じつさい際限がない。が、それはここでやれることでもないし、また必らずしもその必要もない。しかし、極く簡單にその輪廓を知つておく方がもちろん便利である。それにはマルクスの次の言葉を味へることが、いちばん早道である。そこには辨證法の一切の精神が要約されてゐると云つていいのである。

「辨證法は、その神祕化された形態においては、ドイツの流行となつた、それは現存事物を聖化するかに思へたからである。しかるにその合理的な姿においては、辨證法は、ブルジョアジー及びその空論的代辨者たちにとつて、一つの苦悶であり、恐怖である。」（マルクス「資本」第二版への跋文）

ここまでは辨證法の近代の歷史をといたのであつて、その流行となつた辨證法は、卽ちヘーゲルの唯心的辨證法、卽ち神祕化された形態の辨證法なのである。それに代つて合理的な姿の辨證法、卽ち唯物辨證法が、マルクス、エンゲルスによつて發展せしめられた。それがブルジョアジーやその代辨者にとつて苦悶の種となり、恐怖の源泉となつた眞の辨證法なのである。何故、それならば、爾くそれが戰慄され、恐怖されたか？ マルクスはつゞけて云ふのである。

「何故なれば、辯證法は、現存事物の肯定的理解のうちに、同時にまた、その否定の、必然的沒落の、理解を含め、あらゆる生成した形態を運動の流れにおいて、それゆえにまたその暫時的な方面から、把握し、何物によつても畏伏せしめられず、その本質上、批判的であり、革命的であるから。」（同上）

この短い言葉に辨證法の一切の精神や特質が要約されてゐる。まづ辨證法は、現存の事物を、勝手やたらに無視したり、否定したりするものではない。それが客觀的に存在すると云ふ事實から、それを肯定的に理解する。しかしそれと同時に、その理解のうちに、それと正反對の理解をふくめてゐる。卽ちその現存事物は自ら自己を否定しつつあるもの、必然的に沒落しつつあるものとの理解をふくめてゐる。卽ちありとあらゆる一切の生成した形態を、一刻も休止することのない運動の流れにおいて把握する。だからそこには永久的安定とか、永久不變物とかはなく、すべては暫時的である。いかなる尊嚴物もみなその取扱ひをうけるのである。だからその意味の辨證法は、その本質上、批判的であり、革命的である譯であり、元へかへつて、

その方法によつて照明されることは、ブルジョアジーにとつて苦悶の種であり、恐怖の源泉でなければならないのである。

辨證法とはおよそこのやうな本質と、このやうな特質とをもつてゐる。これをよく〳〵味到して欲しいのである。それでないとこれから、とくに文章に關して說くことが、ほとんど理解されずに終る惧れがないとは限らないからである。

それからもう一つ、それを補足するものとして、偉大なる辨證法家レーニンの次のテーゼを覺えといて欲しい。

「辨證法とは、如何にして對立物が同一であり得るし且つあるか（如何にして對立物はさうなのか）如何なる條件のもとに對立物は互に轉化して同一となるか、何故に人間の悟性は、これらの對立物を死んだ凝固的なものとしてでなしに、むしろそれを生きた、條件づけられた、運動的な、相互に轉化し合ふものとして觀察するか、といふことの學理である。」

これの說明はちよつと簡單には片附きかねるが、これを說きほぐして、デボーリンは次のやうに說明してゐる。「何等の矛盾もなく、何等の對立物の鬪爭も、それら對立物相互の間における何等の推移も、行はれぬ所には、また何等の發展も、何等の生命、何等の動きも存しない。ところでこれらの對立物は、それ自身に向つて離れ〳〵に存在するのでなく、一個の同一性を形成する。對立物と矛盾とは同一性のうちに含まれてゐる。抽象的な形式的な同一性は現實には存在しない。各々の個體は、つねに絕えざる變動のもとにおかれ

て居り、かかる變動はその「同一性」の種類を變化し、且つ止揚する。」と。これでいくらか理解が容易になつたと思ふが、眼前の社會の最も早わかりのする例をあげておかう。

　ブルジョアジーとプロレタリアートとは、云ふまでもなく、現在の社會の對立物だが、これは離れ離れに存在するものでなく、ブルジョアジーがあるからプロレタリアートがあり、プロレタリアートがあるからブルジョアジーがあるのであつて、この對立物が資本主義社會と云ふ一個の同一性を形成してゐるのである。卽ちその對立と、矛盾とは、資本主義社會といふ同一性のうちにふくまれてゐるのである。ところで抽象的な形式的な資本主義と云ふやうなものは、現實には存在しない。ブルジョアジーもプロレタリアートもつねに絕えず變動のもとにおかれて居り、その動きは、その「同一性」卽ちこの場合、資本主義社會を、自由主義的資本主義の社會から帝國主義的資本主義の社會へと云つた風に、變化し且つ止揚してゐるのである。

　これは現に眼前に展開されてゐることであるから、何人にも容易に見てとれるであらう。このやうな觀方に立つものが辨證法なのである。

三　文章構成に於ける辨證法（上）

　辨證法と云ふことを、普通に云はれるやうに正（テーゼ）、反（アンチテーゼ）、合（シンテーゼ）の形式によるものと機械的に理解して、それを強ひて文章の構成にあてはめようとすると、全く變挺なものが出來上つて仕舞ふ。まづ文章の構成には、第一にテーゼが樹てられなければならぬ、次にはそれにたいしてアンチテーゼが樹てられなければならぬ、そしてお終ひにはシンテーゼが求められなければならぬ――といつた風である。かうなると文章がちやんと軌道にはまつて、動きのとれぬものとなり、たとへば起乘轉結をまもり、

平仄を守つた漢詩のやうなものになつて、死物化してしまふ。しかも今日ではこんな馬鹿なことを考へる人間は半人もないが、ほんの四五年前までは大眞面目で、こんなたわけたことが、この日本でも唱導されたのである。

それならば文章構成における辨證法とは何であるか？　それに答へるものは、前章に見た辨證法の本質と特質である。それを文章の構成と關聯させて考へれば、問題の解決はほゞ端緒につくのである。

そのまへに文章の構成といふことについて一言しておくのが便利でもあり、必要でもあらう。「構成」はこれを狹義に解すると、文章の組立とか、仕組とか云ふことになる。普通にはさう取られてゐる。しかしこの解釋は極めて第二義的技術的に見た上のことであつて、その奥にもつと第一義的、實質的の構成、卽ち廣い意味の構成がある筈であるし、またなければならないのである。そしてその廣い意味の構成が、奥からにじみ出て、それが原動力となつて、狹義の技術上の構成が決定されるのである。もちろんその決定に當つては、第二義的な、技術的な要素によつて、變改をうける。補足をうける。しかしそれはその限界にとどまるのであつて、その構成の根本的、第一義的の構成によつて決定されることには變りはないのである。いまこの說述で云ふところの構成はその根本の、第一義的の、廣い意味の構成であることは、云ふまでもない。一篇の文章を成し、一篇の創作をなすに當つての、根本の考へ方の仕組、根源の觀方の段取といつたものに外ならないのである。

かう取扱つて來ると、文章構成における辨證法とは、まへに述べたやうな機械的なものではなく、文章を成し、創作をなすに當つての對象の辨證法的把握といふことに、所詮は歸着するのである。もし對象が十分に辨證法的に把握され、それが論理的思惟の形式で表現されれば、その文章は必然に辨證法によつて構成さ

れた一篇の論文なのであり、それが藝術的具體化の形式で表現されれば、それは必然に辨證法によつて構成された一篇の創作だと云ひ得るのであつて、それ以外ではあり得ないのである。しかもその辨證法なるものが前章に述べた本質と特質をもつてゐることが分れば、それによる現象の把握が、いかなる構成を根源的に内にふくみ持つかはほゞ豫想されるであらう。

とくに創作の場合の如き、第二義的の技術的の構成は、その作家の能力に應じ、その時代の物質的條件に隨つて、千態萬様でありうるし、またそれでなければおよそ創作とは云ひ得ないのである。しかし根本の辨證法的把握といふ段になると、そこにはちやんと必然に踏まれる過程がなければならない。したがつて、第二義的、技術的の構成には千態萬様の相違があつても、それを押し出し、それを決定する根本の構成は、すべてに共通でなければならないのである。このことからまた次のやうにも云へるのである。第二義的、技術的の構成は千態萬様だが、じつは無限に多いと云ふ譯でなく、その狹義の構成の及ぶ限界においてのみ、千態萬様であり得ると。だから、例へば彼の根本の辨證法的把握が、即ち根本の構成が、現實的、客觀的である場合に、いかに作家の能力に應じ、恣意的におかれてあつたとしても、その創作なり、文章なりの技術上の構成が、ロマンチックなものであつたり、觀念的なものであつたりすることは、もともと許されることでないし、在り得る筈もないのである。

このことは獨り辨證法的把握について言はれ得るばかりでなく、一般に根源的の構成と、技術的の構成との關係について云ひ得られるのである。

四　文章構成に於ける辨證法（下）

それならば辨證法的文章構成の一般的な特質は何かと云ふ問題が起る。と云ふのは、前章に述べたやうに、技術的、第二義的の構成は千態萬様であり得るとしても、そこにも自ら限界があつて、辨證法的把握の根源的な構成によつて、結局は規定され、支配されるとすれば、そこに自ら一般的な特質といつたものが豫想されるのは自然だからである。しかもまへに輪廓をのべた辨證法の特質によつて、それがほゞ次の如きものでなければならぬことは、容易に考へ及ばれる事柄である。

もし當の思想家なり、作家なりが、辨證法的唯物論の世界觀に立ち、その方法によつて對象を把握するとすれば、その文章構成の上には尠くとも第一に、辨證法的運動の特質が反映しなければならぬし、第二には批判的××的の特質が反映しなければならない。そして最後に第三には、客觀的、現實的の特質が反映しなければならない。これこそごく大まかに見た上での、(唯物)辨證法的文章構成の三大特質と云つても差支へないものなのである。個人の能力に應じ、時の物質的條件に應じて、第二義的、技術的にいかに構成の態様が異つてゐても、もしそこに右の「運動」がまつたく反映せず、固定的な、靜止的なものが基調となつてをり、批判的、××的なものが無くて、おまけに客觀的、現實的なものの代りに、例へば神祕化されたものとか、觀念的なものとか、空想的なものとかが、その構成の楔になつてをれば、彼がいかに口で唱へやうとも、その文章なり創作なりは、決して辨證法的文章とも創作とも云へぬのである。

ここに面白い一例がある。一二年まへの日本のプロ小説界――特にウルトラの――に、青白いインテリを地下的闘士に仕立てて、それを百パーセントの前衛闘士となし、それを中心に一篇の作品を構成することが、流行を極めたことがあり、それを前衛的作品と自稱し、誇稱してゐたものであつた。當時われ〳〵はこれを決して前衛的作品とは見なさず、およそ辨證法的構成をもつたプロ小説とは見做さなかつた。と云ふのは、

既にかかる前衛的闘士なるものが、空想的、觀念的な存在である以上、それを中心に構成された作品は、いかに客觀的、現實的な裝ひをもつてゐても、その楔は所詮、空想的、觀念的ならざるを得ないからである。中心の存在が空想的、觀念的であるのに、それをめぐつて展開する事件や運動が、批判的、現實的であるなどと云ふことは、奇蹟によつてでもなければ、あり得ることではないのである。そしてそのわれ〳〵の主張が、わづか一二年後の今日には立派にその正しさが證明されたのである。

尤も辯證法的文章の構成によつたものでなくとも、たとへば客觀的、現實的な特質だけはもつてゐるものがある。ブルジョア・リアリズムのあらゆる形態の文章についてそれを見ることが出來る。だが、そこに辯證法的把握による運動が反映してゐるかと云ふのに、決してさうではない。現實的、客觀的なものにはつつまれて立つてゐるが、そこに具體化され、又は抽象化された對象は、固定的、靜止的であつて、甚しいのになると、形式の現實性や客觀性をすつかり裏切つて、神祕化され、運命化されてゐる場合なども尠くないのである。またたとへば、批判性や××性をもつた文章構成の輝かしい實例は、啓蒙期のフランスやイギリスの偉大な思想家の文章などに見ることが出來る。しかし、その批判性や××性が、客觀性や現實性や、對象の運動的把握やによつて裏付けられ、結び合はされてゐたかと云ふのに、全然さうではなかつた。反對にそれは空想的、觀念的、固定的なものによつてしつかりと掴まれてゐたのである。オーエンやフーリエやサン・シモンがそれである。

さう云ふわけで、辯證法的把握の根源的な構成が、內に蓄へられてゐないならば、まへに述べた三大特質が、がつちりと結び合つて、文章の構成の上に反映し、實現される筈はないのである。その何れか一つが缺けても、その文章構成は辯證法的と云ふことが出來ないのであつて、よく〳〵檢討すれば、そこには他のイ

デオロギーと、それの方法との混入が實證されるに相違ないのである。

而して謂ゆる構成が緊密だとか、弛緩してゐるとか云ふことは、普通には第二義的な技術的な構成に關して云はれることであるが、對象の辨證法的な把握に立つた場合には、構成の緊密とは、卽ちその把握の十分さと、密度の細やかさに懸つてゐるのであつて、それ以外ではないのである。第二義的、技術的な意味の構成の緊密さや、弛緩さも勿論それとして問題になるが、それは單にその問題に止めておかれず、その緊密や弛緩の根源が、第一義的の構成に追求されねばならぬし、また追求され得るのである。

辯證法的文章構成の技術――德永直

特に《プロレタリア文學における文章上の特徴》について

一　文章とは何か

「文章」といふものを、その「形式」から切り離していふことは、それ自體、「辯證法」的でないのである。その「形式」、たとへば、論文とか、書簡文とか、詩とか、あるひは小說とかいふものによつて、「文章」はひとゝほり規定、ないしは制限されてしまふものである。さらに同じ「小說」といふうちにあつても幾通りも區別がある。たとへば「身邊小說」的なものと、メロドラマチックな小說とは、その文章の上にも大きな相違をもつてゐる。

要するに、「文章」といふものは、「形式」によつて規定され、制限されるといふことは、もはや疑ひないところである。これはそれがブルジョア文學であらうと、またプロレタリア文學であらうと變りはない。

しかし、こゝでは一應、「文章」だけを主にして考へてみよう。「文章」とは何か？

それは要するに「言葉」の再現であるが、その人々の相違によつては、同じ「言葉」を使用しても、それぞれに違つた感じをうけるものである、これは「言葉」を透して、その人の「人格」があらはれるからである。

勿論、「白い」とか、「馬」とか、「家」とかいふ單詞だけでは、だれがどう使はうと、それだけには變化はない。しかし、これが——幾つもの「言葉」を連續させるとなると、各々ちがつてくる。すなはち「言葉」の選擇の仕方、組みたて方によつて違つてくるのである。「文章」もその通り、その組みたて方、ならべ方によつて「相違」が出て來、「巧い」「拙い」の別れめとなる譯である。

云ひ換へれば、「文章が巧い」といふことは、その目的に、もつとも適合した、簡單で、豐富な、ふかい、言葉を使用し得たことを云ふのである。その反對、適切でなく、冗漫で、まづしい、あさい言葉を使用した場合は「拙い」のである。

さういふ譯だから、「形式」や「內容」といふものが、變化してくれば、「文章」といふものも、必然的に變化するにも拘らず、世間ではよく、「文章」といふものを、一つの固定したものと考へがちである。たとへばぼくらの「文學青年」時代には、何々作家の美文口調や、何かを後生大事にノオトして、暗誦してゐたものである。

勿論、このこと全體を、惡いとは云はない。その暗誦する心理を分析してみれば、その文章の「單詞」だけに惚れてゐるのではなく、一聯の文章がもつ「形式」や「內容」やの片鱗を臭ひ嗅いでゐるのだから……。しかしその半分以上は、「文章」を固定化して考へ、自分が何か書くとき、そいつをどつかに使用してやらうと思ふのだが、さて却々さうはゆかない。それでもムリして、その「美文」を挿入したいばつかりに、「形式」や「內容」をぶつこはしながら、そこだけ凸凹になりながらも、使用してしまふといふ「經驗」は、だれしもあることだらう。要するに、これは「文章」を固定化し、「內容」や「形式」から引き離した弊害なのである。

「文章」は、それ自體としては何の變化もないところの「言葉、あるひは單詞」を使用して、自分の思想や感情どほりに、變化をあたへることをいふのである。この點、音樂とも、繪畫とも同じである。音樂では、それぞれの固定音の使ひわけによるし、繪畫も一定の色素の使ひわけによつて、筆者自身の思ふまゝに表現するのだ。

「あの人の「文章」には味がある」

とか、

「あの作家はだいぶ筆が枯れてきた」

とかいふことは何を意味するか。いふまでもなく、その「言葉」のつかひ方、並べ方、選擇の仕方が、その作家自身の枯淡な心境にぴつたりと添ふほど、汎くなつてきたことをいふのである。

「文章」は文字と、文字との空隙でよませるものである。「赤い」といふ言葉は、それ自體何百つかつても變化はないが、それが次の「言葉」と接續する瞬間に、その空隙に、谷間に、感じや、意味や、臭ひやがホーフツとしてあらはれてくる。

さらにこの、文字と文字の空隙を、「小さい波」でなく、「大きな波」であらはしうるやうになれば、なほ意味や、感じや、臭ひやはつよくあらはれる。

まあ「文章」とは、これらのことをいふのだらうと、私は考へてゐるが、もつと大きく苦勞した「作家」や文章人には、より深い發見があるかも知れない。

「文章」について、ブルジョア作家諸氏にくらべて、プロレタリア作家が、いくらか違つた心がまへをもつてゐるのは、まづ

――「文章」を固定化すな
――「文章」のあやでものをいふな
――「文章」は簡單に、意味ふかく、そして機械の齒車のやうに正確であれ
といふやうなことであらう。

二 「文章・形式」と「內容」の關係

「文章」と「形式」とは、密接不離のもので、もはや「文章」自體が、「形式」であり、あるひは「形式」の一部分なのである。

さらにまた「文學」における場合は、「內容」と「形式」の關係が密接なので、――內容は同時に形式であり、形式は同時に文章――であるので、云ひ換へれば、「文章」を論ずるといふことは、同時に、「內容や形式」を論ずることになるのである。

たとへば、ある作家が

「どうも書けないネ」

と、机の前で原稿紙と睨み合つてゐるときは、實は「文章」だけに苦勞してゐるのではなくて、その「目的」、「テエマ」、「內容」も、ともに――書けなく――なつてゐることを意味するのである。

勿論、適當の「言葉」がめつからなくて、考へこんでゐるといふ場合もある。しかしそれは作家にとつて――書けない――といふ程の大きな問題ではなくて、さういふ場合は、內容、形式共々に、「持てあまして」ゐる場合なのである。

それほど、文學においては、「形式・文章と內容」との關係が、密接なものだと、私は感じてゐる。

從つて、他の人が書いた「作品」に、自分が手を入れて「ナホす」といふことは、原則的には出來ないことである。勿論、て・に・を・は――位について、少し朱筆をいれるとかいふことは、まだ「文字」のおき方――文法上といふ程度でならありうるが、それ以上は、その作品のテエマを無視するか、つくりかへる、修正を加へるか、しないかぎり不可能なことだと思ふ。

ブルジョア作家の人々は、よく――文章道の苦勞――といふことを口にする。これは全體をさして云つてゐるので、プロレタリア作家は、その――文章道――のうちに、形式、內容――といつたものを理論づけてゐるが、決して引き離しはしないので、この限りではあくまで同一なのである。

たとへば小說は、單なる「文章」だけでは出來上らない、しかし、「文章」だけが一切をつたへうる方法である。從つて「內容」は同時に、「形式・文章」となつてあらはれるのである。

昔から――頭で練れ――といふことは、內容が、「形式・文章」となつて、具現する過程を云ふのであらう。また「すぐれた作家の作品をウンとよめ！」といふ。これも、美文や何かを學べ、といふ意味ではないわけだ。それと同時に、それに內包するところの、思想や、感情やまでを學ぶことであり、また、それらの思想や感情が、いかなる樣式で、文章化されつゝあるかを、「內容」がいかに「形式・文章」化されつゝあるかを「學ぶ」の意であらう。

三　內容の優位性

プロレタリア作家は、ブルジョア作家に比べて、より多く「內容の優位性」を强調する。

く。

「文章的技術」を、決して輕視しはしないが、それが因つて來たる源、或ひは支配する根元を、「内容」にお

これは、嘗て、その自然主義文學時代に、ブルジョア文學が、ふるい封建的な文章形式を輕べつして、新らしい内容」とともに、文學上の革命を起したのと、或程度同じで、新らしい、進んだ文學程、「内容」を重んじるのである。

今日、まだ日本のプロレタリア文學においては、技術的には未だ「若い」と云つてよい。それにも拘らず、プロレタリア文學が、やがて、ブルジョア文學にとつてかはる使命をもつてゐるといふのは、一に「内容」の優位性にあるのである。

こゝでいふ「内容」は、(二)で述べた「内容」とすこし意味がちがつてゐるが、それは「世界觀的相違」といふ意味も含まつてゐるのである。

「文章」といふものは妙なもので、「うまい」といふことだけですぐれたものにはならない。「文章」が「藝術」たりうる力といふものは、その内容がすぐれたものであれば、多少の稚拙はあつても――それをつたへる、生かしてゐる程度くらゐであつても――非常につよい「文章」となりうる條件をもつてゐる。

たとへば、最近における日本の文壇には、非常に「うまい」作家が多くなつた。若手、新人のうちでも、老大家を撞着たらしむるほどの「うまさ」をもつた作家は少くない。

ところで、この人々の文章は、何處に「非」のうちやうもないくらゐ、うまいのだが、さて、さつぱり人を打たない。讀んでしまふのと、感銘がなくなるのと殆ど同時である。これは何故か?

「文章」が藝術として立現はれる場合、その最高の目的は、「讀者を感動させ、作者のテエマを愬へる」とこ

ろにあるので、それ以外には何もない。それにも拘らず、非常にうまい文章でありながら、肝じんの目的を達しないとすれば、これは「下手な文章かき」と同一である。

いふまでもなく、これが「文章」における「內容」の關係の現はれであつて、その所謂「ウマい」作家諸君は、實は「內容」的に非常に貧弱なのである。

人々は、どんな「內容」でも、「形式・文章」化すことが出來る。大小さまざま、犬の交尾でも、すばらしい社會的記錄でも、同じく小說、文章化すことが出來る。しかし、たとへば、「犬の交尾」について、いかに「ウマく」書かれたにしても、それはせいぐ〳〵かるい微笑くらゐしか、讀者に感動を與へないだらう。今日、ブルジョア文學者の多くの人が、老より若きに至るまで、非常に完成された技術を持ちながら、いつかうに「讀者を感動」させる大文章を書き得ないのは、かうした「內容」の弱さにある。

卽ち「文章」は、「內容」の大小・深淺等によつても支配されるといふことが出來る。

特にプロレタリア文學にあつては、「文章」を生きたもの、內容とぴつたりしたもの、引き離せないものとして、「內容の優位性」に力をおく點は、特徵的だといへやう。

ブルジョア文學者の間では、特に最近においては、「技術」だけを問題にする傾向がある。勿論「技術」は大事である。――この點、プロレタリア作家は、從來、技術を輕視した感がある。――しかし、それだけでは、眞實の「大文章」は生れ得ない。

ふるいブルジョア作家達の多くは、みな「師匠樣」の代筆を、何年間と多くやつてきてゐることは、だれでも知つてゐるが、こゝでは、大工が弟子入りして仕事を習ふやうに、「技術」だけを勉强してきた。ところで、「文學」は、「文章藝術」は大工や左官とちがふ。技術だけでは生れ得ない。世界觀のたかさ、思想的深さ

社會的經驗の豐富さ、等々が、これらのテエマ、內容を決定する「眼」のたかさが、技術と同等以上に大きいものであるのだ。プロレタリア文學は、その點を特に强調する。

「文章」と一口にいふが、これはなか〳〵尨大なものである。これほどやさしくて、これほどむづかしいものはなからう。

「文章」には「生命」があるし、巾の廣さ狹さがあるし、背のたかさ、ひくさがあるし、「色」があるし、「匂ひ」がある。

かういふ法則的な點では、ブルジョア文學も、プロレタリア文學も區別はない。あるのは、後者においては、前者よりも、より大きな、よりたかい「文章」を、新らしい世界觀と內容とに應じて「創り出さう」としてゐるところに、單なる「文章技術家」でなしに、「內容」の優位性を認めて、「文章」をたかめようといふ點にあるのである。

四　經驗的覺え書二三

「內容」が「形式・文章」を支配するかぎり、「內容」の發展——社會の進展——とともに、「文章」も變化する譯である。從つて、小說家は、生涯「文章」で苦勞する。大工さんや左官とちがつて、もうこれくらゐやつてきたから、いいだらうなんてことはまつたくない。新らしいテエマにぶつつかるたびに、處女作と同じ苦勞なのである。今年の二月の文學界で、里見弴氏がこれと同じ意味のことを云つてゐたが、世界觀こそちがへ、この點ではぼくたちも、まつたく同感である。もちろんぼくらはまだ〳〵若輩であるが……。

ぼくらは、世の中を「唯物辯證法的」に見、從つて、文章もそれに適合するやうに努力してはゐるが、却

々、さうカンタンにゆかない。いま自分でも心構へしてゐることは

――文章に、なるべくあやを持たせないこと

――複雑な事象が、それぞれにハッキリと印象づけられるやうな正確・單純な言葉

――複雑で性能(せいのう)の偉大な機械のその齒車や、鋲や、スプリングのやうな、あんな堅牢さと、精確さ

そんなものを欲しいものと思つてゐる。もし、小說が、單なる文字の羅列だけで出來上るものなら、或ひは私の希望は、もう疾つくに達しられたか知れない。ところで、却々、「文章」なるものは、いろんなものを含んだものなので、いつかうにぼくの欲望に添ふやうには上達しない。

たとへば、ぼくの「赤い戀以上」を讀んで、龜井勝一郎君は――君は漱石の影響がつよいね――と云ふ。ところが、窪川鶴次郎君は私の諸作品を讀んで――里見弴を大分信仰したやうだね――といふ。そして私はどうかといふと、若い頃は特に「菊池寛」が好きであつたのである。

まるで「八百屋」のやうに、ぼくの作品には、ぼくが「文章習ひたて」當時の、大きな作家の影が、いろ〳〵に投影してゐる。嘗て、小林多喜二が、志賀直哉に傾倒してゐたやうに、ぼくも同じく、先輩の大きなブルジョア作家の影響、或ひは「見習ひ」によつて成長してゐることがわかるであらう。

ぼくが、今日、プロレタリア作家のはしくれであり得たとしても、ぼくのいはゆる間接の敎師は、ブルジョア作家なのである。ぼくが「りつぱなプロレタリア作家」に――なれるかどうかわからないが――なるには、これらの敎師を凌駕し、獨自のものを打ち樹てねばならない。まだ、まだ借物がその大部分なのである。

この因果關係を說明することは、簡單ではないやうだ。世の中は太古の昔から、いろ〳〵に發展變化してきたが、まるで「天から降つた」ものは一つもない。最初の一つが、いろ〳〵に發展轉化するのであつて、

ぼくといふはしくれのプロレタリア作家が、夏目漱石なり、里見弴なり、菊池寛なりの「文章道」の功績を、いくらかでも繼承して、それを逆にプロレタリア文學のために、役立て、プロレタリア文學のものとなし得たら、それこそ生涯の目的を達しうる譯なのである。

さて、このやうに、一面から見れば、「内容」と「形式」の關係も簡單ではないのである。ぼくといふ勞働者出身の男の考へてゐることは、決して「菊池寛」や「里見弴」や「夏目漱石」などと同じではない。しかも、ちがつた「内容」をもつ先輩作家に見習はねば、少しも前に踏み出すことが出來なかつたといふ事實——は何を物語るか？

これは「文章」は「言葉」の再現でありながら、しかも「言葉」と「文章」は決して同一でないといふことと同じなのである。「文章」はそれ〴〵違つた「内容」によつて、發展させられて來るから、しかも今日の文章は、過去一切の「文章道苦勞」の總集積の上にきづきあげられたものなのである。

ぼくといふ作家が、たとへちがつた、獨自の「テエマ」を持つてゐたとしても、何らの過去の文章形式の援助を受けることなしに、最初から獨自のものを打ち樹てることは出來得ないのである。ぼくは前記のすぐれた作家達の「文章道」を見習ふことが、一ばん最良の道だつたのである。

ぼくは最近、「私の黎明期」といふ小説を發表する。これはゴオリキイの「私の大學」の影響を受けたものであるが、勿論「私の大學」とは違ふが、「私の大學」を讀んだとき非常なショックと共にヒントを得た譯である。ゴオリキイとぼくとは所詮同一ではないが、ぼくにとつては「私の大學」は一つの導きの糸となつたことは確かである。したがつて、文章なぞにも、その調子が、匂ひがひびいてゐるだらうし、ぼくはそれはいいことだと思つてゐる。

「文章」、「文章」――今日、世界文學の總集積となつてゐる「文章」のたかさは、一作家が、却々大抵な才能や努力では追つつき得ぬたかさにある。

假にも作家である以上、この最高峯から一足でも踏み出したい欲望をもつのは、身の程知らずであらうか?ぼくは笑はれてもいい、さういふ欲望こそ大事であると考へる。

ぼくらは、そこに達したい、そして殘していつた足跡を、充分に利用して、おのれの「文章」をたかめたいものだと思つてゐる。また、大きな作家が殘した「足跡」は、大事に自分のものにして、「獨創的」になることが、「文章道」をたかめる所以だとも考へてゐる。

☆文章表現

歡喜と文章表現――武者小路實篤

一

歡喜は人間本來のものである。

もし疑ふ人があれば子供を見よ。彼等は健康でありさへすれば、そして腹がはつてゐさへすれば、いつも元氣でよろこんでゐる。心の内の歡喜をもらす爲に何かうたつたり、おどつたりする。言葉は知らない前に歡喜の歌を知つてゐる。

之は人間許りではないやうだ。小鳥でも魚でも、健康で腹さへはつてゐれば、歡喜の情を全身もつてあらはしてゐるやうに思へる。

人間は始め樂園にゐたと云ふ考は、歷史的に云つては嘘であるが、生命的に云へば本當である。歡喜は生命につきものだ。生命の源泉からくる流れは歡喜の曲を奏してゐるやうだ。

しかし、之を文字にあらはすのは、あまり樂ではないやうだ。

「おゝ人よ、耳を傾けよ！

深き夜は何をか語る？

私は眠る、私は眠る
深い夢から私はさめる
世界は深い
晝が考へるより深い
彼女(世界)の悲しみは深い
樂しみは——だが心の悲しみより深い
悲しみは云ふ、過ぎ去れ！
だが樂しみは欲する、永遠を
深い、深い永遠を欲する。」

ニイチェはかう云つた。この意味ははつきりわかるとは云へないが、この感じには同感で、その表現は深く強い。

たしかに悲しみは過ぎ去る。たのしみは永遠をのぞむのだ。思ひ出は悲しみさへ美しくする。

人生は悲哀に滿ちてゐるのは本當としても、それは本來の生命が生きられないからだ。本來の生命が生きられた時、其處に歡喜がある。

小鳥が鳥籠に入れられた時、小鳥の羽は歡喜を味ふことは出來まい。それは生命の律動にのつて、羽を動かすにはせますぎるからだ。生命がおしこめられて、生きられないからだ。

人間でもさうである。生命は歡喜したがつてゐるが、事情がそれを許さないのだ。しかし事情が許さない

でも、本來生命は歡喜を求めてゐ、すこしでもすきがあつたら歡喜しようとまちかまへてゐる。勉强を强ひられた子供は、遊ぶ時のことを考へる。歌や舞踏も、歡喜の曲をなりひゞかせてゐるものゝあらはれと見ることが出來る。

しかし、歡喜は實は生命的である。言葉以前のものである。言葉となると歡喜が少しせばまれてくる。

「これはこれはとばかり花の吉野山」

之は歡喜した時、言葉がなくなつたのをあらはしたものと見ることが出來る。

悲哀は語れるが、歡喜は語りにくい。よく云はれる話だが、ダンテの神曲は地獄がまさつてゐるが、天國はそれ程面白くないと。僕はまだ全部よんだことはないから、はつきりしたことは云へないが、悲哀はかきいゝが、歡喜はつい有頂天になり、夢中になつて、かきにくい。言葉を絶する境だ。

しかし、歡喜のない悲哀は、日光のない影のやうなもので、歡喜があればこそ、悲哀もあるのだ。悲哀あつての歡喜ではない。歡喜に背かれ、又歡喜を得られない處から起る悲哀である。生きたいはずの人間が死にたがるから悲哀なのである。健康なら喜べるものが、病氣で喜べないから悲哀なのである。失戀が悲哀になるのは、戀を得られた時、歡喜を味へるはずなのが、味へなくなるからだ。歡喜が本來の性質なことはまちがひがない。健康なれば健康な程、人は喜べるのだ。

二

しかし、歡喜許りの文學にあまり傑作はない。少くも今の人は歡喜許りではおちつかない。現世は人間が

歡喜許り味ふのを喜ばないやうに見える。しかし、歡喜の情を少しもいかしてくれない文學も、我等にはもの足りない。いやが上に歡喜を味はすために、悲哀も必要なのだとも見られる。

沙翁の作ではハムレット、マクベス、オセロなどの方が有名だが、しかし、僕は一方に「眞夏の夜の夢」のやうな作があるのを喜ぶ。あの作は歡喜をうたつた作として最上のものゝ一つと思ふ。あすこにも惚れ藥ののましまちがひからへんなこんがかりが出來、嫉妬の苦味が加へられてゐるが、それがなほ我等を面白がらせ、喜ばす。馬鹿々々しいものだが、歡喜は元々理窟ではなく、もつと生命的なものだから、その童話的な處が、なほ我々を歡喜させるのだ。

くり返し云ふが、悲哀は現實的なものだが、歡喜は生命的なものだ。

だから、最も生命的なホイットマンや、ブレークは歡喜を歌ふのだ。

三

腹がへつた時、飯を食ふ、それは歡喜だ。

のどがかはき切つた時、一杯の水をのむ、それは歡喜だ。

求めることが强ければ强いだけ、それが得られるのは喜びだ。

安價に求められるものには歡喜も安價だ。しかし、歡喜は歡喜だが、腹がへらない時、うまいものを食つても、さう喜ぶわけにはゆくまい。滿腹の時、それ以上食はされるのは一種の拷問だ。健康な生命の要求、それが滿たされる時に歡喜がある。

歡喜にもいろ／＼ある。眞理を發見する喜びなぞは、智的な喜びだが、しかし、その喜びは矢張り子供ら

しいものだと云へる。

四

藤原鎌足の歌に

「吾はもや、安見子得たり、皆ひとの
得がてにすといふ安見子得たり。」

と云ふのがあるが、之は鎌足の歡喜の樣がよく出てゐる。

歡喜そのものは子供らしいものである。

悲哀に耐へるのは哲人的であるが、歡喜を露骨に出すのは子供らしい。だから歡喜の方が幼稚に見えるかも知れないが、實は歡喜の方がより深く、より生命的なのだ。

だから孔子もかう云つてゐる。

「知るものは好むものに如かず、好むものは樂しむものに如かず。」

樂しむものはつまり歡喜するものである。元より安見子を得て喜ぶやうなことは孔子はしないだらうが、しかし、歡喜は生命的であるのにちがひない。

宗教家が、悟りをひらく時、「歡喜雀躍」するとよく云はれるが、それも本來の生命にふれた喜びと見てい

ゝやうに思ふ。

だから、歡喜の情は悲哀の情より淺いものではないのである。たゞ悲哀には原因がはつきりしてゐる場合が多いが、歡喜はもつと無心な場合が多いやうに思ふ。

僕が以前にかいた詩に

「無心になれば誰でもよろこべるものではないのかな――」

と云ふのがあるが、今でもさう思つてゐる。何處かに肉體でも精神でもさわりがあると、人間には無心にはなれない。無心の時は身體も心も忘れた時だ。

人は齒が痛くない時に齒を忘れ、胃腸の惡くない時、胃腸を持つてゐるのを忘れる。

しかし歡喜の時に、人は何か歌ひたくなり、又おどりたくなるが、その時意味を考へたり、有意識になつたりすると、歡びは不純なものになりやすい。だから、頭をつかはないとかけない文學には、歡喜をかくのはむづかしい。しかし、詩や音樂にはあらはしいゝやうに思ふ。しかし、言葉にならないものではない。ただ合理的になりにくい。

五

利己心の强いもの、社會的野心の强いもの、金のことを考へてゐるものは、この生命的なものを知らない。歡喜は彼等にもないことはない。金がもうかれば嬉しいだらう。社會的に出世をしたつて愉快にはちがひない。しかし、さう云ふ喜びは他人の心にはつたはりにくい。その主人公が金がないと不幸に落ちる場合、金

が入ると讀む方も愉快になるであらう。しかし、それはその時、金が人間の生命に役に立つからである。その人の生命を不健康にし、他人の生命には少しも役に立たない金もうけの話はあさましい話になる。

我等を歡喜させるためには、主人公が純粹に歡喜することが必要だ。それはいく分子供らしい處がある。

赤子の心を失つたものは、天國に入ることがむづかしいと耶蘇は云つてゐるが、歡喜には赤子らしい心が必要なのである。

歡喜を得るには利口な必要はない、無心の必要がある。無邪氣な人ほど歡喜に緣が近い人である。

歡喜は善惡とは緣が近いとは云へない。善惡を超越出來た時、歡喜を感じるもので、善惡にこだわつてゐる時、人は歡喜を感じることはむづかしい。

善は理性に從つて人間が苦痛にも耐へて行動する時、名づけられるもので、好きなことをするのは善ではない。歡喜は善より美に近い。自然に近いのだ。

母が子供の病氣がなほつた時、歡喜するのは自然である。歡喜しなければならないと思つて、歡喜するのではない。

道德は人間的なものだ。歡喜は宇宙的なものである。少くも生命的なものである。

子供が夢中に喜んでゐる美である。善ではない。子供の身體のことを心配して心をつかう善ではあるが、歡喜ではない。

善惡は人間にとつて大事な指導力をもつものだ。しかし、歡喜はそれにもまして我等を生かすものだ。歡喜の情を殺して生きなければならなかつたら、人間は隨分窮屈な小ッぽけなものになるであらう。

六

だが、歡喜は善とはきまらない。

だから、歡喜はすべていゝものだとは云へない。歡喜に身を任せれば破滅するかも知れない。しかし、破滅は歡喜ではない。

人間は歡喜が好きである。そのために人工的に歡喜を生み出す。酒なぞも人工的歡喜發生法の一つである。

文學は實生活とはちがう。小說家は自分は殺人したことはなくも、殺人をかくことは出來る。本當の殺人はとても見ることは出來ないが、小說や、舞臺の上の殺人なら我々は安心し、又興味をもつて見ることが出來る。

歡喜でも實生活では惡として制裁を受くべきことも、文學の上ではゆるされることがいくらでもある。戀愛なぞも、實際には無責任に子供をつくるのは罪だが、文學の上では本當の子供が出來る心配はないから、安心して戀愛をあつかうことが出來る。戀愛の歡喜は自然の意志であり、文學上には主としてあつかはれ、讀者の同情をひくものだが、現實の場合は、人々の嫉妬心を刺戟し、反感をもたれ易いものであり、その上いろ〳〵の責任が出來、文學上で味ひ得る程、純粹に興味をもつことは出來ない。

歡喜は人生上に實利的にはさう役に立たない。だから、實際家や、政治家、教育家には輕く見られる傾向がある。しかし、人間の求めるものは歡喜である。たゞその歡喜が一時的であり、あとに悔をのこすことがあることを恐れるのである。或は他人や自己の運命や、生命を傷つけることを恐れるのである。そして我等はもつと深い、もつと生命を完成に向つて進ます力をもつ歡喜を尊重するのである。

文學でもさうである、歡喜を與へるのは文學の大きな仕事であるが、その歡喜をあぶくのやうなものでは價値は少いので、もつと我々の心の底をゆすぶり、生きる喜びを感じさせ、更に完全に向つて成長させる力をもつ時價値が大きいと云へるのだ。

文學の價値は歡喜を與へる力だけで判斷されるものではないが、歡喜をまるで與へない文學は價値が低いとは云ひ得ると思ふ。すぐれた文學は我等に不滅な歡喜を與へようとしてかゝれたものだと云つていゝやうに自分は思ふ。しかし、さう云ふ本能で文學の仕事をする人は存外少いと思ふが、文學の使命の一つはたしかに人生に一つの純粹な歡喜を與へることにあると云へる。

七

歡喜は子供の時は、母親の愛によつて與へられることが多い。又健康と食ひものによつて得られることが多い。子供は生きるためには親の愛が必要であり、內から生きぬく力が必要である。赤坊程、生命力に支配され、ぢつとしてゐられない。彼等は氣持のいゝ時は、歡喜そのものである。

やゝ長ずるに至つて、生長は歡喜になる。競爭心が出て來たり、よく生きる慾望が出來たり、性慾の芽があらはれ出したりする。

まだ親や先生の導きや保護が必要で、彼等はそれ等の人に賞められると歡喜する。

それから段々複雜になつてくる。愛人を求める。そしてそれが得られると歡喜する。仕事がうまくゆき、社會に認められると歡喜する。親となれば、子供が立派に育てば歡喜する。仕事がよくゆけば歡喜し、金の心配な時、金が入れば歡喜する。

自分や愛するものゝ病氣がなほれば歡喜する。それらは道德的以上に自然に從順になつたことを意味してゐる。

自然は我等を導くのに苦痛と歡喜とをもつてする。自分の意志に叶ふ時、人を歡喜させるものだ。だが、その歡喜にも自然なものと不自然なものとある。自然から許されて歡喜を得るのは厄介なので、自然から歡喜だけをぬすみ取らうとする。無責任な性的の快樂や、酒や、食道樂など、自然をだまして快樂だけをぬすまうとするのだ。さうして得た歡喜は何處か病的であり、罰をうけやすい。

もつと朗かな、自然から罰を受けない歡喜こそ、最も尊い、健康な歡喜である。

かゝる歡喜を歌ふ詩人こそほむべきである。

又かゝる人間をかくことも立派なことである。生きることの歡喜を誰にも與へたく思ふのが、詩人の天與の使命ではないか。

八

「男の兒は
喜びで一ぱい。
女の兒は
美しく可愛い。
雄雞はときをつくり、
人も唱ふ。

晴れやかな聲
幼兒のさざめき
怡しく怡しく、春を迎へて」

之はブレークの詩「春」の一節である。

歡喜こそ、生命の本體である。たゞ人間は完全でなく、現世は寒く、社會は不安である。生命の表面は痛み、悲しむ時が多く、人は又疲れやすい。だが、生命が燃え上るすきまがあると、生命は燃え上つて、歡喜の歌を唱ふ。

生命に滿ちあふれた時、歡喜の歌を唱ひ、おのづからおどり出さないではゐられないのが人間ではないか。

九

文學の使命は人間本來の聲を人々の心に囁くことではないか。

現世に生きるには誠の聲は不必要である。不必要以上害がある。本心通り現世で生きられる人は少い。皆一種の芝居をして生きてゐる。少くも、本心通りには生きてゆけない。そして他人の本心を知ることはむづかしい。だから、文學が必要になるのだと思ふ。本心にふれないで生きてゆくことは、淋しすぎることだから。

だから、文學は人間の本心をかくべきものになる。文學は現世ではない、人間の本心を生かしても、生活に困りはしない。

説明は不十分だが、我等は本心を紙上にあふれさしたいために創作をし、又他人の本心にふれたいために他人のかいたものをよむ。ごまかしや、嘘でかためた文學なんか、價値の低い、とるに足りないものだ。そして本心をかくのが文學である以上、歡喜は重大な役をするのは當然だ。我等は生命通りに生きたがつてゐるものだ。それが生きられない時にだけ我等は悲しむのだ。
それが生きられた時、我等は歡喜するのだ。力の強いもの程、歡喜の歌を唱ふわけだ。
生命がそれをその人に要求するからだ。
誰もが得られない安見子を得たものが、歡喜する。
生命力の強いものは歡喜する力も強いのだ。
生命力の強い詩、強い音樂、舞踊は、我等を歡喜させる力をもつてゐる。
しかし、歡喜は特殊の人だけが味へるものではない。誰でもその人流に自然の意志に從つて生きられる時歡喜する。
誰でも喉がかはいた時、水をのめば歡喜出來るのだ。尤も喉のかはき方の程度によるが。

一〇

それなら歡喜を表現するにはどうしたらいゝか。歡喜の感じは理窟ではかけない。又描寫でもかきにくい。喜んでゐるさまをかくことは出來るが、讀者がともに喜ぶには、文章の調子が喜びに浪打つてゐなければならない。作者がかく時一緒によろこんでかき、その脈搏が文章の調子と一つになることが大事と思ふ。讀んでゐる內に自づと愉快になり、調子づいてくることが必要と思ふ。

歡喜は心の脈搏である。生理的にくる。だから歡喜に燃えてものを云ふ人間が、遲鈍な調子でものを云つたとしたら、その調子で歡喜の脈搏の調子はおとされてしまう。文章の調子と必要の調子が一つにならない時、讀者の頭は混亂する。喜びをかく時は殊に、作者が一緒になつて喜び、飛躍する言葉をつかう必要がある。

二

自分は日本の文學で歡喜を表現した作品をあまり知らない。自分のものを上げるのはへんだが、一幕物の「三和尙」なぞは、この歡喜をいくらかかけたやうに思つてゐる。

三和尙が夢中に喜んでゐる處をかいた。

近頃活動では時々さう云ふ歡喜をあつかつたものに出逢ふ。「ル・ミリオン」や「會議は躍る」の一場面に有頂天に喜んでゐる人の姿がよく出てゐて、見てゐて一緒に愉快になつて來た。

文學は歡喜だけをぬき出してかいても面白くないかと思ふが、歡喜が內からあふれてゐるものを僕は愛する。それはくりかへし云ふが、生命の本來の性質である。

子供はその歡喜が肉體的で活動的だが、老年になると、もつと靜的で精神的になるかと思ふ。子供の方が生命と緣が近いので、夢中に喜べる時が多いやうにも思ふ。

僕は人生を歡喜だけで見ようとは思はない。我等はたしかに生きてゆくのには淋しみも、悲しみも耐へなければならない、苦痛もさけられない。いろ〳〵の感じがあつて、我等の文學は複雜になり、人生は豐富になるのだ。しかし、苦痛や、悲しみだけが人生だつたらたまらないと思ふ。

しかし、事實はさうではない。人間は本來、樂園に住める性質を多量にもつてゐるのだ。そして僕は樂園は昔にあつたものでなく、將來にあるものと思ふ。

樂園は、生命が本來の姿で生き生きする處と思ふ。

歡喜が我等を支配する處である。

歡喜は人生の王冠である。僕にはさう思へる。

歡喜は悲哀よりもより深いものと僕には思へる。

歡喜は太陽である。悲哀は日光を何かにさへ切られた時に感じるものと思ふ。

懷疑と文章表現—新居格

懷疑乃至懷疑的精神は、信仰乃至肯定的精神に對蹠するものである。哲學の流派に懷疑論がある。希臘の哲學者ピュルローンから始まる。この人は最初は畫かきだつたが、後になつて哲學者となつた人である。そしてソフィストとして知られたプロタゴラスも代表的な懷疑派の哲學者だつた。彼は神の冒瀆者としてアテネから追放もされた。彼は神の存在を疑つたからである。人間こそすべてのものゝ測定標準であり、絕對的なものは存在しないと云ふのが彼の主張するところであつた。

わたしは哲學に就いては殆ど知らない。しかし懷疑論は常に存在する。人間の存在する限り懷疑論は存在する。英吉利の哲學者ヒュームの如きは顯著なる存在である。文學者であつたアナトール・フランスも最たるものだつたと云はれてゐるが、しかし懷疑論少くとも懷疑的精神はいろんな姿形で現存し、永續する。

神の存在を肯定し、神にたいする信仰をもつ代りに、神の存在を疑ふものは懷疑的態度である。絕對を信じないものは或點から云つて懷疑的態度であるかも知れない。さうだとすれば現代に於いて懷疑的態度でないものはない。何故なら、現代に於いてはあらゆる眞理は相對的のもので絕對的なものがないと云ふのが通則だからである。絕對的存在、絕對的知識の存在を疑ふものが懷疑ならば、現代それ自體が懷疑時代であるかも知れない。しかし懷疑こそ進步の母體でもある。これは科學の進步に就いてばかりでなく、知性の進

歩のためにも必要である。であるから疑ひのないところ進歩はないと云へるかも知れない。

考へることは或る意味からすれば、懷疑を解かうとする本能的努力であらう。そこで、文章を書きたいと云ふこゝろも亦同樣に解釋していゝのかも知れない。

宗教は懷疑を解脫するためのものである。宗教そのものを科學的に簡單に否定するものでも懷疑はない譯ではない。わたしの如きも宗教は明快に否定するものだが、宗教心理については否定し得ないものがある。では、宗教を信ずるものには何等の懷疑或は迷妄もなく晏如として生活を信仰に托しうるかと云ふにさうではなく、彼等にも不退轉の精進がある譯である。そこに多くの宗教文學がある。宗教文學とは言葉を換へてこれを云へば、懷疑にもだゆる心理と解脫の曙光とを描いた文學である。

文學に於いても懷疑乃至懷疑的精神は重要な要素である。だから、懷疑を表白した文章には仲々の名句がある。セークスピアの

「存(なが)らへるか、存らへぬか、それが疑問ぢや」（坪内）と云ふハムレットの文句はあまりにも有名である。

また、グーテのファウストの書齋の部は懷疑文學の代表的なものであらう。

例を引かう。

ファウスト、いや、この狹い下界の生活の苦は
　どの著物を著ても逃られまい。
　一體己は當のない遊びをするには、もう年を取り過ぎた。
　あらゆる欲を斷たうには、まだ年が若過ぎる。（鷗外）

だが、それよりももつと適當な例がある。それは悲壯劇の第一部である。それを引かう。

ファウスト、はてさて、己は哲學も

法學も醫學も

あらずもがなの神學も

熱心に勉強して、底の底まで研究した。

さうしてこゝにかうしてゐる。氣の毒な己だな。

その癖なんにもしなかつた昔より、ちつともえらくはなつてゐない。

マギステルでござるの、ドクトルでござるのと學位倒れで、

もう彼此七年が間、

吊り上げたり、引き卸したり、竪横十文字に、

學生どもの鼻柱を摘まんで引き廻してゐる。

そして己達に何も知れるものではないと、己は見てゐるのだ。

それを思へば、殆ど此胸が焦げさうだ。（鷗外）

以上のやうな文句から始まつて毒酒の杯を仰がうとするに至るまでのファウストの文字は實に素敵らしい大文學である。

わたしは今でも時々藤村操の「巖頭の感」を思ひ出す。藤村操は一大學生に過ぎなかつた。死を前にして或は懷疑の文字を、或は死の憧憬を托した表明は隨分あるが、殆ど取るに足らぬ。藤村操のだけはどうかすると思ひ出させるものがある。

「悠々たるかな古今、……たるかな天上、
五尺の小軀を以つて宇宙の大を計らんとす」
(筆者、詑まろ、昔のことで覺えて居らぬ)

から始まつて、彼藤村操は懷疑に惱んで巖頭に立ち、死を決するに及んで何等の不安なきを告白した。彼の死を決意せしめた内部事情の存否はわたしの知るところでもなければ、また死を選んだことの當否をこゝでわたしは論ずるつもりではない。たゞ、わたしの云ひたいのは彼の「巖頭の感」の一篇もまた懷疑文學の一斷章だと思ふだけである。

古今の文學から懷疑的文學表現をとつてすぐれたものは數限りなくある。それを根氣よく引用したとてきりがないことだと思ふ。

そこでわたしは、それらの引用を止めて、現代に於ける懷疑と文學乃至文章表現について寸說を述べてみたい。

わたし一己の考へ方からすれば、事實と云ふものから懷疑が始まる。人々は事實とはしつかりした實在だとしてゐる。しかし事實は靜態的にも考へられゝば、移動的にも考へられる。表相面を指して事實とも云へ

れば、事實を深さに於いても考へられる。事實のもつ多面性立體相それらが複雜の姿に於いて形成されてゐる。事實のAの面を見たものも、Bの相を指したものも、何れも事實に相違ないが、何れも事實の總體（外皮の全面と內實の總體とを包んだ）ではない。だとすれば、一つの事實に於いてさへ少しく考慮を深くすればわれ〳〵はすぐ不確さの中に投げ込まれる。だから、これは事實だと云ふ前提の下に確說するもの丶論理にも信が置けないのだ。そこに懷疑が發生する。現實主義、リアリズム、その他についてもわれ〳〵はどこまで信をつなぎうることか。

歷史はでたらめである、ウエルスは云つた。まさにさうである。社會思想と云ふ社會思想が或る程度での信條を置かなければ、推理の開展は一つとして出來ない。ヨーロッパの中世では一切の現象を宗敎に照準して解釋した。十九世紀末から二十世紀にかけて唯物論的解釋が流行した。しかしわたしからすればそれらにも依然として安心がない。わたしなぞも唯物論の立場に居ながらそれに正確性を附してゐるのではない。云はゞ暫定綱領である。

わたしから云へば、確信するが如く言議する單純人の多さに驚くのである。わたしはむしろ人間なんて永久の喜劇を繰返してゆくのではないかと思ふだけである。

社會事實を基礎とした文學はわたしの好むところである。だが、社會事實の認識がどれだけ精密に行つてゐるかどうかの先決問題になると、疑をもつ。

人生の目的如何、そんなことを考へても始まらないから、考へないことにしてゐる。考へてゐられないほど每日の現實が繁忙にしてゐる。考へないことにしてゐることはわかつてゐるからではないのだ。その事は明白にして置いてもらはねばならぬ。人が何故生まれ、生まれて何をしなければならぬかを考へると、一寸

わからなくなる。そこで現代人は大體そんな餘計なことは考へないことにしてゐるのだ。生きてゐる。生きて行かねばならぬ。そして如何に生くべきかを考へても何のために生きてゐるかは考へないことにしてゐるのだ。その點を神經質に考へ出すと、恐らくはハムレットのやうに存らうべきか、存らうべきでないか、これが疑問だなぞとも云ひたくなるかも知れない。何故なら人生の目的なんてわかりつこないからだ。で、てんでに各人各說の考方をあてはめてわかつたやうに考へてゐるか、毎日に忙殺されてそんな究極的なことを幸にして考へる暇がないかのどちらかで鳧を付けてゐるのである。考へ出すとわからなくなる。その證據に人々！ 戀愛でもしてみるがいゝ。戀愛すると相手のこゝろの微細な動きにまで氣になり出す。そして揚句の果が、一人の人間はたつた一人の他の人間さへが決してわかるものでないことを歎じ始めるにちがひない。戀愛は信頼の始まりであると共に懷疑の始まりである。一人の相手さへ專ら傾注すると懷疑の餘地が涯しなく湧いて出る。まして社會を、人生をや、である。

わたしはこんなことを云つてわたし一己の懷疑の哲學を教說するつもりではない。わたしの哲學は科學的虛無主義であつても懷疑ではないからである。

ところで現代の文學はハムレットを輕蔑する。ハムレットは懷疑と共に逡巡する。然るに、現代にあつては懷疑を懷疑の色に染めずして、むしろ懷疑を明朗な肯定に變形して、行動の原動力とさへしてゐる。だが現代文學に懷疑の精神がないかと云ふに大にある。文學は色と角度とは異つてゐても、懷疑的なものをもたずしては生まれないものだ、とも云へるからである。

科學はこれを追究すれば、臆說に面接し不可知論に到達する。意識の問題を突き進めると、意識下の意識の問題卽ち潛在意識の問題にまで這入つてゆく。現實の問題が客體的にのみあるのではなく、心理の上にも

ある。心理の上の現實主義が超現實主義の名によつて呼ばれても、それは强ち現實を超越して遊離したものとのみは解することが出來ない。

確說が確說となりうるのは、一定期間、一定範圍、一部局、一斷面に於いてのパスポートであるに過ぎないことは、少しく思索の經驗をもつものゝ公知することである。卽ち確說乃至定說の承認は條件附・期間附を前提としてゐることを知らねばならぬ。不可知、象徵、想像、懷疑の領域は廣過ぎるのである。

頭のよさと一面觀とを混同するのは、粗大な現世紀の惡い習慣であらねばならぬ。頭のいゝほど、その人がハッキリした斷言に苦しんで不明晰の色を帶びると云つたにしても、それは人の惡い逆說ではないのであつて、それは一斷面しか見得ないで一見明斷しうるの單純さに比して多面的に、また立體的に綜合するが故に明晰を缺くが如くにして、實は複雜に見得るだけ頭のよさを證明してゐる譯である。

その論理は懷疑の精神についても準用して誤りのないものであらう。

そこで懷疑が文章表現にどんな影響をもつかは自ら考へられやう。ニュアンス、それもその一つだ。また常識的明晰を措いて不明瞭な清透の高度性をもつことも他のものだ。

大衆文學とか通俗文學とかと云ふものは常識文學の謂ひに外ならない。文章の表現に、內容となつて盛られた感情又は物の見方、考方に於いて。さうした場合の文章表現は常識表現であることを必要とする。常識とは云はゞ懷疑のない居眠りである。冒險と發見とを度外した平原地帶である。常識を肯定して疑ひなき文章表現と、常識を突き破つて新しい角度を盛り上げようとするそれとはどんな異差形をもつかは自から分明であらう、と思ふ。

現代に於ける懷疑とは遲疑せる靜止ではない。疑問を跳込臺として前轉する拍車ともならう。

文章表現の新姿形は懷疑のもつ清新さによつてさわやかに洗ひ出されるとも云へると云ふのが、わたしの意見である。

粗大な斷定と誇張とがあつて疑ふところの良心をもたぬ政黨者流の文章表現（例へば政黨の聲明、綱領等の如き）の色褪せた凝滯化を見るがいゝ。だから、微力な無産黨の文章表現に曳きづられてゐる感がある。例へば、擴大强化とか合流とかと云つた表現。

文學者の文章表現の進歩性は彼等が單にマン・オブ・レタースであるからだけではなく、文章表現にたいする舊能依然（マンネリズイム）にたいする本然的懷疑が常に努力となつて伴ふからにちがひない。

そこまで懷疑の精神をもち運んで來るのは、或は詭辯であるとするかも知れないが、懷疑は單に哲學上の一分派であるとすることの狹隘さを採用するものは今日では恐らくはないであらう。人生觀上、知識上、思索上、その他一切に亙つて廣汎に動くところの懷疑的精神こそ今日の問題であり、それと文章表現とを關連させて考へる場合、わたしが前述の如くに文章について云つたとて、あながち牽强附會とは信ぜられないのである。

年齢と文章表現――加宮貴一

「文は人なり」――と、それ程、突き詰めて考へないとしても、文章が、單なる人間の小手先の產物で無い限り、この「年齢と文章表現」の問題も、造花に繪具をあしらふやうな單純な問題として、論じ去ることは大きな冒險であると思ふ。

或る一つの文章の表現の上には、その作者の有つ思想、感情、知識、經驗、感覺、或は健康的特異性、心理的異常性等々、複雜多岐な原因が、大小の差こそはあれ、それ〳〵のパーセンテージの度合に於て、反映してゐるのが普通で、ひとり年齢による色彩のみが、著しく顯然と、その文章の上に現れるといふが如きことは、絕無であると言つてい〻。

然し乍ら、若い時代、天ぷらにパタをつけて貪り食つたものが、やがて初老を迎へる年齢になつて、茶漬とワサビ漬を、この上もなく愛し、華やかな洋樂の旋律に陶醉した青春時代を送り去つた人々が、閑寂な能樂の世界に親しみ、甚だしきは、馥郁たる香水の匂ひが厭になつて、佛臭い線香の香の立ちこめた部屋に俳諧頭巾を被つて閉じ籠るやうになるといふやうな、人間の生理的、本能的の趣味、嗜好の變化や推移は、何らかの形に於て、如何なる人間の生活の上にも現れることであつて、この現象の變遷が、亦、文章の上にも、

甚だ鋭敏に反映されるといふことは見逃せない大きな事實である。

年齢と文章表現の問題も、このやうな理由から、檢討の對照になり得る譯であるが、それにしても、或る人、或る作者の文章の前進、進歩、變化は、その年齢のみに支配されるものでないことは、前述した通りである。

だから、私は、以下、純粹培養の不可能な或るバクテリアの正體を究める科學者のやうな或る種の態度を自身に感じながらも、飽くまで明確を期し、難解な理論や、興味のない分析を避けて、具體的引例を根幹に研究を進めて見よう。

二

私の友人に、自分の子供を里子に出してゐる男がある。その子が生れると直ぐに細君に死なれたので、赤ン坊のとき里子にやつたのであるが、この子供が七才になつた春、父である、その友人の許に自分で認めたハガキをよこしたのである。先づその原文をこゝに掲げて見よう。

トウチヤン　トウチヤンハ　チヤラメル　ダルマ　ナドバツカリ　オクツテ　オレハヤヤデナイゾ　ガツコノモノオクレ　コンドオクルト　ヒツパタクゾ

（註）チヤラメル——キヤラメル
ヤヽ——赤ン坊
ガツコ——ガクカウ

といふのである。つまり「父ちやんは何時も、キャラメルやダルマさんなどばかり送つて呉れるが、僕だつていつまでも赤ン坊ではない。來年は學校に入るのだから、學用品でも送つて呉れ。こんど、キャラメルなどを送ると承知しないぞ！」と、大いに日頃の鬱憤を晴らし、併せて、親父さんを脅迫した心算なのである。

斯うなると、表現もおよそ原始的だ。たゞ、有るがまゝ、思ふまゝを率直に、文字を藉りて述べただけで、そこには、何等の遠慮も、言葉の選擇も無い。しかも、企らまずして、言はんとする事を効果的に言ひ盡してゐるのである。表現の原始時代だ。

ところが、それから四年ほど經つて、その子は尋常三年生になつた。この四年間には、入學、學校生活、進級——と、豐富な生活體驗により急激に頭腦も發達し、所謂、大人になつた。そして、その年に、父に宛てゝ書いたハガキが次のやうなもの（原文のまゝ）である。

拜啓　きのふ學校から歸つて來たら、小母ちやんが「ほらしよ」と言つて、父ちやんが送つてくれた小づつみを出してくれました。私はうれしくて、かばんも下ろさないで、ひろげて見たら、私が父ちやんに買つてもらひたいと思つてゐたものばかりだつたので、また、うれしくて〳〵、すぐに、かばんの中に入れましたが、また出して見てゐましたら、ともだちが來たので、かくしてしまひました。（後略）

子供の美しい純情さに打たれるが、以前の場合よりは、おそろしく饒舌になり、間のびがして來てゐるのが、酷く目につく。

恰度、これを書いてゐる時、小學校の綴方を研究してゐる先生が來たので、このことを話すと、小學校の兒童で、もつともダラ〳〵とした文章を書くのは中學年、即ち三、四學年の兒童であるといふ話であつた。この時代には、餘り形容詞なども使はず、漢字の熟語の數も多く知らないのにも拘らず、子供らしい話題を最も多く持つてゐる時代なので、のべつ幕なしに書き竝べ易いのであらう。つまり、言葉の數を竝べたてゝ、よりよく表現しようとしてゐるので、文章にコクがない。

所が、この子が中學の二年生になつた頃には

(前略)――遙かなる都の空の彼方に在す父上樣の御身の上ばかり朝夕案じられます。

などと、とつてつけたやうな甘つたるいお世辭を竝べ(その實、當人にしてみれば、決して一片のお世辭の積りではなく、如何にして自分の切實な思ひを文章の上に表現しようかと、眞摯にも、意識的に頭を働かしてゐるのであるが)てゐるのである。しかも、何か無心をする際などは、その綿々たる文句の後に

尙ほ、次の學用品代至急お願ひします。

金五圓也　・・英和辭典一册代

などと、いともあつさりと書き加へておくのであるが、この簡單さも効果を狙つた意識的の表現法で、年と

齢をとらないと會得し得ない奥儀ともいへる。

女學生などが、美しい文章に憧憬を感じたり、クラスの中で、同性愛みたいな手紙を交換するのも、大體、この頃の年齢からで、從つて、その描く文章も漸く華やかに彩られて來る。とはいへ、その文章の技巧や修辭等は、何れも模倣が九十九%を占め、獨創的な物の觀方や表現を試みるといふものは殆ど乏しい。極端な例になると、北原白秋の童謠や、西條八十の抒情詩や、德富蘆花の散文などを、宛も、自分の物せるものの如き錯覺さへ起して、そつくりその儘、投書したりする者も決して尠くないのである。

三

師範學校の作文の教師を三十七、八年も勤めたといふ或る篤學者が、ある時、こんな事を私に言つた。

「日の丸といふ題で作文を綴らせると、朝風に、ひらめく日の丸の旗を形容して、

1　朝風にひら〳〵と――小學校兒童

2　朝風に輝やきはためいて――女學校二、三年

3　朝風に翩翻として――女學校四、五年

といふやうな段階を踏むのが通例だが、女學校卒業間際の頃になると、日の丸の題を出して作文をつくらせても、朝風などは吹かせないのが多いし、吹かせたとしても、日の丸の旗の動き方が個人によつて、種々多樣になつて來る。この事はつまり、從來の模倣の型を破つて、獨自な觀察の結果を、特異な筆で現さうとする努力の現れで、文章指導は、この時代に於て最も、有效且つ本格的なものである。そして序

に、僕の愉快な統計の結果を打明けるならば、日の丸の旗の作文に獨創的な觀察を述べるやうになつた娘は必らず、淡い精神的戀愛（プラトニツクラブ）を經驗してゐる。」

以上の話は、何處まで科學的に立證される根據をもつてゐるか、今、私は確かむべくもないが、一つの挿話としては面白いと思ふ。

とまれ、青春の血燃ゆる二十代の若人が、沸（たぎ）りたつ滿身の熱情を傾けつくして描く處の文章は、その對照が、希望であり、歡喜であり、樂園である場合は勿論のこと、たとへ、それが苦悶であり、憂愁であり、絕望であり、死である場合にせよ、絢爛豪華なる繪卷物である事が常である。

いま、こゝに明日を約束されるヤンガー・ゼネレーションとしての注視を受けつゝある新人（フレツシユメン）、伊澤幸平の「雲と祭」の一節をひいて見る。

――いままた思ひ出の夏は暮れやうとしてゐる。この侘しい夏の日の黃昏にたれがたはむれにウインナの悲劇を思ひおこさう。イボンヌ！　神にもしたい、わたしの若き日のウインナのかなしみを――かなしみと云ふ以外にいかなる言葉があらう、別れの日の、氷雨の窓の薔薇花にもまがふおまへの無言の瞳、ひとつのかげが菩提樹の畔をなごりに遠くふたつに別れ去く、かげの稀白さ。かんがへてもみれば人間二人が、この若い異鄕の空に、むなしい愛の破滅をたれに語ることもなく、ぢつと二人の胸のうちでかみしめてゐる。もう永久に逢ふことのない別れ、泣ききれない別れ、ひとことたれがこの別れの日の言葉を――たゞ別れゝばいゝのか、言葉があらうか、言葉をもとめて、かなしみは二人を――イボンヌ、おまへは、わた

しに脊を見せて、冷たくうなだれてゐる。

この華麗なる感覺と、この薔薇色の歎きが有つ甘美なる感觸とを斯くまで剋明に描き得たことは、何と云つても靑春の勝利である。

また、當時、新感覺派の文學として、そのユニイクな文章を問題とされた横光利一が、二十代に書いた「花園の思想」のある部分の表現に

扁平な漁場では、銅色の壯烈な太股が、林のやうに並んでゐた。彼らは折からの鰹が着く飛沫を上げて海の中へ馳け込んだ。ぶるぶる慄へる海月を攫んで投げつけ合つた。舟から樽が、太股が、鮪と鯛と鰹が海の色に輝きながら潑溂と上つて來た。突如として漁場は、時ならぬ曉のやうに光り出した。毛の生えた太股は、魚の波の中を右往左往に屈折した。鯛は太股に跨られたまゝ薔薇色の女のやうに觀念し、鮪は計畫を貯へた砲彈のやうに、落ちつき拂つて竝んでゐた。時々突つ立つた太股の林が搖らめくと、射し込んだ夕日が、魚の波頭で斬りつけた刄のやうな鱗光を閃めかした。

彼は魚の中から丘の上を仰いで見た。丘の花壇は、魚の波間に忽然として浮き上つた。薔薇と鮪と芍藥と、鯛とマーガレットの段階の上で、今しも日光室の多角な面が夕日に輝きながら鋭い光芒を眼のやうに放つてゐた。

といふのがある。この華やかなる多角體を翫味し、私が、この稿の終りの方にまた引用しようとする最近

の横光利一の、年齢の波を幾つか超えて來た文章と比較するとき、非常に興味深いものがあるのである。

更に、若き新進作家、和田茂などの文章などになると、表現が文字のみでは足りなくて、さまざまの記號さへ交へて、錦上、さらに花を添へてゐる。彼の「沈める薔薇」を見ると

☆☆☆☆☆ あの夜會服はどうするのかしら？ へあたしはお母さんには派手すぎません？ と云つたときに OHO-HO-HO-HOOO……と笑ひながらいつてらつしやつたわ。（中略）

きのふ☆けふ☆あしたからは、どうしよう？ 花・鳥・カヌー・戀はきらひよ・空に☆☆☆星の花咲く夜は鸚哥と一緒にロマンチックな物語——マリア † マリア † サンタ・ルチア……。マリンは胸の中で悲哀の鳥が歌うのをきいた。眼を閉じたままドアの方へ歩きながら……

まことに眼映ゆいばかりの花やかさである。このやうな表現法は、強い主觀と原子そのもののやうな獨自性とを、何等の掣肘も受けずに顯現されたもので、噎ぶやうな芳醇な香は貴重なる文學の構成要素ではあるが、動ゝもすると、客觀的な妥當性を缺き普遍性を失ふことが、尠くない。

四

この時代が、夢のやうに過ぎると、人々は何れも、強い現實の世界に眼醒めるものである。皮肉なことに大きな夢を描いてゐた人々ほど、切實な現實の苦杯を、人より多く傾けさせられて、リアルな物の考へやうをする場合が多い。それが若し、文章を描く人々であつた場合には、直ちに、文章表現の上に現れないでは

ゐない。

どんな形をとつて現れるであらうか。

世界に於けるユーモア文學、皮肉の文學、滑稽文學、諷刺文學、諧謔文學と稱せられるものは、何れも、「中年者の皮肉」――がそれである。

三十代の終りから四十歳以上の人々によつて完成されたものである。

勿論、若い作家にして、ユーモアの流れてゐる文章乃至文學を試みた人、現に試みつゝある人々は、決して少いとは言ひ得ないのであるが、人の心臟を突き刺すやうな鋭い警句や皮肉を、サラリとした文章の中に、ポツ〳〵と飛び出させるやうな至藝になると、どうしても年齢といふものの力を藉りずには到達することが出來ない。

セルヴァンテスの洒落も、ショウの皮肉も、コクトオの警句も、トウヱーンのユーモアも、十返舍一九の滑稽も、近くは夏目漱石、佐々木邦の諧謔も、それ等の作家の才能に、年齢と經驗をプラスしなかつたならば、恐らくは生まれ出でなかつた産物であると斷言しても過言ではないと思はれる。

文章の中に皮肉やユーモアを盛つたのは、敢て、この限られた作者に於てのみ見るものではない。そこに一般的な「文章表現と年齢」の問題に結びつく。

即ち、あらゆる中年男が、駄洒落の名人であるやうに、また、あらゆる人々の中年期の作品には、必らず針のやうな皮肉や諧謔の一齣一齣を散見するのである。しかも、これ等の警句乃至諷刺は、青年期の文章に盛られてゐるユーモアや笑ひとは、まるで肌觸りを異にした、ヒヤリ！　とした惡魔の感觸である。

ユーモア作家ではないが、菊池寛の「三家庭」にも、若い學生が、近所の美しいお妾に、誘はれた時の氣

持を描いて、

　彼はニヤ〳〵笑ひ乍ら、そんなに甘くはないぞ、すつぽかしてやれと思ひ乍ら、家へ歸つて部屋に落着いたが、さて机に向つて考へて見ると、自分が裏隣に遊びに行くなぞは、燈臺下暗しで兩親に知れつこなく、平生口やかましい母親をかつぐ惡戲としては、安全至極な冒險で、それだけでさへ、一つ行つて見たいむほん氣がわいて來るのに、誘つた久美子の面影が、何か不思議なてふのやうに、彼の心の上をかけめぐつて、杜詩の卷四を取つて、ペラペラとめくり、そこに目當つた
「百舌いづれの所より來る。重々として、まさに春を報ず。」といふ一句をいく度もくり返したけれども、讀みつゞける氣も起らず、まして他の本を取つて勉强する氣にもなれず、彼は食事の前に、髮を整へ、また洋服に着換へてしまつた。

　こんな個所の說明や描寫になると、若いうちは、必らず躍起となつて、肩ぐるしくゴテゴテと書いてしまふものであるが、このやうにさらさらと何氣なく書き流しながら、その底に流れてゐるものは企まざる桃色のユーモアであることを看取することが出來よう。

　古典の宇治拾遺物語などにも、水のやうな淡々たる文章の中に抱腹絶倒させられるやうなユーモアを點出してゐるが、この筆者なども恐らくは中年期以後に物したものに間違ひはない。

主觀的表現から客觀的表現へ！
具體的表現から抽象的表現へ！
生物的表現から鑛物的表現へ！

といつた風な進路を辿つて、中年の末期から、老年期に入つた人々の文章は、俳諧的な枯淡な閑寂な表現に變つて來る。

氣の多い、多彩な、ジャズ的な、眼まぐるしい表現から、靜的な、墨繪のやうな、和樂の旋律のやうな表現へ、と脱皮する。

前に、例に擧げた横光利一なども、「花園の思想」以來、八九年を經過した、最近の作「書簡」の文章の表現を見るに、

それである日、伊室が輝子との結婚は自分は贊成出來ないが夏子とならば良いだらうと云つたことを思ひ出し、もう一度いつて彼と話せば彼の眞意も分らうと思ひ、また出かけて行きましたが、伊室はまだ寢てゐましたので應接室で彼の起きて來るのを待つてゐますと、そこへ輝子が茶を持つて這入つて來て、木谷に恒子の繪が二科へ入選したがあなたはもうそれを見たかと訊きました。彼には恒子の入選のことなど初耳ですのでまだ見ないと答へますと、それでは今日これから二人で見に行かないかと輝子が誘ひます。

このやうな簡單な寫實に變つて來てゐる。これは、彼のイズムの轉向によるもので、年齡に原因するものでないと言へば、それまでではあるが……。

志賀直哉なども「暗夜行路」の最後の部分（これは青年期の文章を後に手を入れたものであるけれども）など取扱ひようによつては、伏字モノになる感能的な描寫を

　彼は然し、女のふつくらとした重味のある乳房を柔かく握つて見て、云ひやうのない快感を感じた。それは何か價うちのあるものに觸れてゐる感じだつた。輕く搖すると、氣持のいゝ重さが掌に感じられる。それを何と云ひ現はしていゝか分からなかつた。彼は只

「豐年だ！　豐年だ！」と云つた。

　左う云ひながら、彼は幾度となく、それを搖す振つた。何か知れなかつた。が、兎も角それは彼の空虚を滿たして呉れる、何かしら唯一の貴重な物、その象徵として彼には感ぜられるのであつた。

實に、水のやうな靜けさ！　動搖のない氣持で書いてゐる。

適當な例は、この外に、寧ろ多いに相違ない。が、與へられた紙數も盡きてゐるので、例をひくことはこれに止めるが、畢竟すれば、老年に入るに從ひ、宗教的な、哲學的な、枯寂な世界を愛するのが人間の自然の本能で、その筆になる文章表現も亦、自ら、この閑雅な灰色の色彩を帶びて來ることは當然の結果である。斯うなると、文章の一句一句が何れも名人の碁石のやうなもので、どれをどこへ置き換へるといふやうなことは許されない。無技巧の技巧、複雜なる單純さ——ともいふべきもので、恐ろしく自我の强い主觀のやうに見えながら、何人の胸にもピンと來るものが多い。主觀的內容の客觀的表現に成功してゐる所以であるといふべきであらう。

流行と文章表現——矢田津世子

よく新聞の家庭欄や婦人雜誌などに、本年度の流行の帽子はこれこれだとか、また、ネクタイの色めは何何系統が流行だとか書かれてありますが、これなどは、確かに一つの流行といふ言葉にあてはまるべきものでありまして、婦人の服裝などに關しましては、外國では、特に專門の流行雜誌を發行してゐる次第であります。

しかし、流行は之に限つたものではなく、婦人の斷髮とか、或は、近頃急に目立つてまゐりました婦人の洋裝も一種の流行といふべきでありませうし、更に、流行歌としては、東京音頭・さくら音頭といふのがありますし、スポォツでは、スキイ熱、また、ハイキングなども最近の流行となつて居ります。なほ、唄を唄ふ場合に、勝太郎ばりだとか、藤原義江ばりだとかいはれるのも一つの流行とみられるでせう。

ところが、流行なるものは、さういふ派手なことにのみ限られてゐるものではなく、もつと、異つたものとして、都會に於ては晩婚の傾向があり、農村に於ては早婚の傾向がますます多くなつてゐますが、これなども見方においては流行として差支へないと思ひます。

更に、例へば、近頃の新聞、雜誌の編輯に於ても、特に非常時の場合には非常時の記事が多くなつたといふのも流行とみらるべきでありませうが、この度、問題になつた東京市に於ける疑獄事件の如きは、これは

流行とは云はれません。

右の如く、一口に流行と申しましても、その內容が千差萬別でありまして、流行とは何ぞや、の解釋をするのは仲々に困難なことでありまます。

流行の發端を考へてみますと、まづ第一に、未だ誰れも試みてゐないといふことが優越感と結びついて發現されます、それが、人間の模倣心理・好奇心理に投じられて、ますますひろがつていく狀態を流行と申します。從つて、人間の模倣性・好奇性によつて、一定の生活表現（生活態度・生活行動をも含む）が、一定の時代、一定の場所、または一定の階級、身分に於て、段々に支配的になるか、または、なつてしまつたことを、流行してゐる、とか、流行した、とかいはれるのだと思はれます。そこで、さきに述べた疑獄事件とか、または、コレラの流行などは、それが人間の心理及び表現といふものに觸れてはゐませんから、嚴密にいへば流行とは申されません。

流行といふものは右に述べたやうなものでありまして、人間である限り、卽ち、模倣性・好奇性あり、或は優越感を求める心がある限り、必らずさういふ流行を追ふのが事實であります。從つて、流行そのものを否定するといふことは喋ることをやめるのと同じやうに不可能か、或は非常に困難なことでありまして、我我はむしろ之を全然避けるといふよりも、流行に就いて、よき流行と惡しき流行、つまり、どうでもいい流行と、なくてはならぬ流行、といふやうなものを區別して、よき、なくてはならぬ流行をますます「流行せしめる」やうに努むべきではないでせうか。

そこで、かういふ區別を何によつて求めるかと申しますと、むろん、人間の有つてゐる道德・慣習といふものを基準として判斷すべきでありませうが、しかし、一般に、道德・慣習といふものは保守的にみられてゐ

るのが普通でありまして、之に對して、模倣性とか、殊に好奇性を土臺にしてゐる流行は積極的な進歩性を常に有つてゐるものでありますが故に、さういふ道徳とか、從來ある慣習のみをもつて流行を批判することによつては、まだ充分なる價値判斷が出來ると云ひきれません。新らしい流行が生れてきた時に、多く、老人たちが之をにがにがしく思ひ、若い人たちがその流行に入つていくといふやうなことは、一概に、老人たちの批評が常に正しく、若い人たちの行動が間違つてゐて浮薄であるなどとは、簡單に片づけられないものであります。では、流行といふものは、何によつて、價値判斷せらるべきものでありませうか？　と申しますと、私は、之を、その流行が本質的であるか、非本質的であるか、の見方によつて、區別されるべきである、と考へて居ります。

本質的流行とは、社會生活にとつて文化的意義を有つたものをいひ、文化的意義をもつた流行は、その時代に於けるその社會生活の要求するものであり、從つて、その社會生活から必然的に生れ出てくるものをいひます。そして、かく生れた流行が、好奇性・優越性を失つても、なほ存續する場合は、その流行が慣習に轉化してしまつたとみるべきでありませう。

非本質的流行は之に反し、何ら文化的意義を有たず、その時代に於けるその社會生活から偶發的に、人間の模倣性・好奇性を頼りに生れ出るものであります。

前述の例では、斷髪や洋裝は本質的な流行として生れ、只今では、慣習に轉化しつつあるとみるべきでせう。

歐洲大戰の時、男子に混つて出征した獨逸婦人たちは永い間の汚穢で頭髪は虱の巣となり、餘儀なく髪を剪つたのが斷髪の起因だとかききましたが、それからのち、この手間いらずの簡便な斷髪が歐米に流行し、

殊に、戰後、職業戰線に活躍する身となつた婦人間に調法がられたといふことです。

我が國では、今から十年程前、關東大震災のあとにこの斷髪が流行し始めました。婦人の模倣心・好奇心といふのは不思議な程の傳播性を有ち、忽ちにして斷髪ばやりを現出しましたが、これは強ち、模倣心・好奇心にのみよるものではなく、その當時の社會生活の必然的要求が、むしろ、婦人の模倣心・好奇心を驅りたてたとでも申しませうか。當時は復興の聲高く、婦人もそれまでのやうに家庭にのみ閉ぢこもつてはゐられず、經濟的必要から職業に携はるもの多く、從つて服裝もごく簡略になり、斷髪の便利が叫ばれ、それが今では少くとも慣習にまでなつたのです。

丁度、大戰後の歐洲に於ける斷髪の流行と我が國に於けるそれとは社會生活の要求する必然性において、まつたく一致してゐると思ひます。

最近、こんな話をききました。

或紡績工場に勤めてゐる女工さんですが、前晩結つたばかりの桃割れが氣になり、仕事なかばに、ふとさわつてみたその手がベルトに觸れ、ひどい怪我をしたといふことですが、この場合、束髪の頭を手拭ひで固く縛つておくか、または斷髪であつたとすれば、こんな過失もなかつたことと思はれます。こんな事件のあつた後、女工さんの間では日本髪を怖れるものが多くなり、三つ編みにして後でぐるぐる巻きにする簡便な結ひ方が流行しつつあるとのことです。

斷髪と異り、昨今上流婦人の間に流行してゐる狐の襟巻きは、防寒具としての必要よりも、單に婦人の虚榮心・模倣心を滿足させるためにのみ存在してゐるもので、何ら文化的意義を有たぬ非本質的流行でありますから、そのうち、婦人たちの、この狐に對する虚榮心・模倣心が無くなれば、從つて、狐も忘れられてし

まふでせう。

流行に就いては以上に述べた次第でありますが、我々は常に文化的意義を有つた流行と、しからざる流行とを識別して、之によつて、よき流行を攝取し、惡しき流行を排除すべきであると思はれます。

次に、この流行と文章表現の關係に就いては、文章上に於ける流行以外の流行が文章表現とどういふ關係を有つか、なほ、文章そのものの形式的な流行と、その內容的な流行との三つに分けてお話してみませう。

ここに、お斷りしておきたいのは、この文章表現それ自體に關する流行といへども、他の流行と同じく、之を糺すと、やはり同じく社會生活を土臺として、その中から必らず生れ出てゐるものである、といふことです。

先づ、流行と文章表現との關係に就いてみますのに、さき程申述べました婦人の衣裳に關する外國の流行雜誌の如きが、(『ヴォオグ』の如きもの)言葉によつて流行を導かうと企てゐますが、かういふ商品の廣告文のやうなのは、それが所謂流行の先驅をかたちづくらせようとしてゐるだけ、商品そのものの說明には素晴らしく効果的のものであつて、その販賣店がその商品を賣り出す場合に、特に流行といふ言葉を使はないまでも、全面的な工風をこらしてゐるのがみうけられます。

例へば、家庭雜誌に、林芙美子女史が、「化粧」と題して、

吾が化粧の前に
紅き梅のひとえだ
淸水めきたるヘチマコロンの

いとろうたけくならびたり
荒磯の砂地つゞきに
黒松の遠々と風を呼ぶおもひもすなら
ヘチマコロンよ
吾が肌へにも霧と匂へかし

の如き一篇の詩を寄せられてゐますが、これなども廣い意味に於て流行のためにつくられたる廣告文の一つであると思はれます。また、商品のみに限らず、店舗などで、流行は當店から云々と一般に流行の發生地を自分の店に於てみとめるやうな書き方をするやうな場合もありますが、これなどは個々の商品に就いてではなく、全體としてこの店の商品が流行性をおびてゐるといふことを、いかにも人間の好奇心に愬へる如くに文章がつくられてゐるものであります。

次に、流行そのものが文章表現に與へる影響に就いて申述べたいと思ひます。最近、三原山事件の如きが流行として現れてまゐりますと、これをとり入れた小說が出來たり、または戲曲がものされたり、或は、ダンスが流行してまゐりますと、ダンス場の流行の雰圍氣を巧に表現した文章が出來たり、殊に、斷髮・洋裝が流行した當座は、作中の人物がことごとくさういふ姿體をもつた所謂新らしい型の婦人として表現されたといふ例もありましたが、ここに注意したいことは、いちいち例をあげなくとも非常に多數の流行が現存してゐる中で、作者が、さういふ流行のどれに着眼するか、どれに、書いてもいいと思ふ價値を見出すか、といふことです。勿論、作者のさういふものに關する根本的な考へを基礎として選擇されるものであります。

手近な例としては、日日の新聞や雜誌にしたところで、そこに發表されてゐる流行に關する記事は、その新聞や雜誌の編輯に於て特にニュウス・ヴァリュウを認めた上に於て記事として書くのでありますが、しかし、よく注意してみますと、さういふ新聞記事においても、必らずしも事實としてのみ報道してゐるのではなく、その流行がいいとか、惡いとかの價値判斷が行はれてゐるものであります。卽ち、新聞で申しますれば、その記事にニュウス・ヴァリュウを認めるか、認めないかといふことはジャアナリズムの第六感に支配される場合がありますが、ひと度それを取りあげて文章に現す場合は、その表現方法として、或は諧謔的に之をとり扱つたり、または、社會生活上に於て之を是なりとして稱揚したり、或は顰蹙すべきものとして之を排擊する場合もありますが、かういふ態度に出させるものは、その根本に於て、それが文化的意義を有つか有たぬか、といふことを無意識のうちに大前提としてゐるものであります。筆を運ぶ場合は諧謔的に書いたり、或は道德的に、または抒情的に書くこともありますが、むろんこれは個人的好惡の感情によつて支配的に動かされるとは云つても、これはやはり大前提として、本質的なものと非本質的なものを識別して、その流行に對する態度を決定すべきであると思ひます。例へば、さき程申述べた狐の襟卷きの流行については、これをとりあげた多くの作者は、その中に、高貴と優雅と華麗をみようとするよりも、むしろ、その中に、贅澤と虛榮と無智と不均衡を認めて諧謔的に諷刺的に記述する場合が多くはないでせうか。

——十七圓五十錢の五十錢を値切つて、やま子は黑い狐を頸に卷きつけ、店を出た。かけてきた布地のショールはその店の包裝紙にキチンと包んでもらつて。

「どう、似合つて？」

夫と並んで歩きながら、やま子はほほ笑ましげに胸の尻尾をさすつた。
日曜日の夕食後で銀座の鋪道は相當にこんでゐた。向ふのほうから逞しい白狐を肩へかけた長身の婦人がやつてきた。歩行者たちは彼女のために道をあけ、ふりかへつてなほも眺めてゐる。彼女とすれちがふ時、やま子は無意識的に胸の尻尾を手の中にまるめこんだ。やがて、ものかなしい、なんともいひやうのない暗いかげが彼女の頭のなかいつぱいにひろがつてきた。——

これは、「最新の流行」と題する或る作家の短篇の一部分でありますが、婦人の虚榮心・模倣心を諷刺した點で興味深いものと思はれます。

次に、他の流行と等しく、文章そのものにも流行があるといふことに就いてお話しませう。この文章の流行を大別して、形式の流行と内容の流行に分けます。

まづ、形式の流行に就いては、文章は時代の移り變りにつれてその形態を變へてきたといふことがわかります。

——やがて來ぬ壽永の秋の哀れ、治承の春の樂に知る由も無く、六歳の後に昔の夢を辿りて直衣の袖を絞りし人々には、今宵の歡會も中々に忘れられぬ思寢の涙なるべし。——

これは、かの高山樗牛がものした一代の傑作「瀧口入道」の書き出しでありますが、當時の作品には文語體が多く、この他、尾崎紅葉の「金色夜叉」、下つては坪内逍遙博士も會話だけが口語體の文語體の作品を書

かれてゐたと思ひます。曾ては、楞牛ばり、紅葉ばりといはれた程その文章が流行いたしましたが、只今では殆ど文語體でものを書く方は稀れだと思ひます。この文語體から口語體への推移なども、その時代性の要求による當然の合致でありませう。

また、近頃、若い婦人、殊に女學生の間に、「私」を「ボク」、「あなた」を「キミ」といふやうな男性一人稱が流行して居り、なほ、「勿論」を「もち」と省略する云ひ方なども流行になつてゐます。

若い婦人をとりあげた作品の會話には、從つてこれらの言葉の流行が多くうけいれられ、

「キミ行くか?」

「もち、ボクが行かないでどうするンだ。」

といふやうな、全で、男學生の會話として適切なのが、花恥しい娘さんたちの會話になつてゐるのです。

ひと昔も前ならば、

「あなた、いらつしやいますの?」

「もちろんですわ。あたくしが參らないでどうしませう。」

と、いふところです。

ひと昔前と、現在と、この文章にあらはれた言葉の流行は、丁度、しとやかな耳隱しに、長い袂、土を掃

くやうな袴姿の女學生と、斷髮に、水兵服、踵の低い運動靴の女學生姿との比較程に興味の深いものであります。

假りに、束髮を結つた長い袴の女學生が、

「ねえ、キミ」

といつたり、斷髮洋裝の娘が、

「ごめん遊ばせ」

などいふのをきいたら、さぞ、ちぐはぐな感じをうけることと思はれます。

花を讃へ、星を愛で、赤い詩集に人知れぬ溜息を洩してゐた曾ての女學生生活では、鄭重・優美な、「ごめん遊ばせ」はふさはしいものでありましたが、いま、運動精神を培はれてゐる女學生間の「ごめんね」は、彼女等の生活の變遷に伴つた必然的な言葉の省略でありませう。

さて、內容の流行に就きましては、作者のものの見方（その作者の人生觀や思想をいふ）が當然文章表現に影響するものでありますが、かういふ場合に、その作者の有つてゐるものの見方が一定の流行性を帶びてくるに從つて、表現形態それ自身も流行するやうになります。しかし、一般には、その作者のものの見方の流行が問題とならず、その文章表現のみが問題になるのが普通でありますが、この場合、右のものの見方の流行を根本としてみきはめねばなりません。

例へば、前例の高山樗牛ばりが當時一種の流行調をつくつてゐましたし、高山氏の影響をうけた人として

中村孝也氏の文章はやはり楞牛ばりと云はれてゐました。

また、ロシアの作家チエホフの作品が一般に讀まれて居りました當時、所謂、チエホフ流が喧傳されたそうですが、從つて、ものを書く人たちの間にもこのチエホフ流の文章表現が流行してゐたことと思はれます。

右のやうな例は、作者の特定のものの見方が、その作者のものとして流行を帶びた場合でありますが、この他、ユウモア文學、または、ナンセンス文學といふ種類別について云つてみても、一種の文章表現の流行のあることが頷けます。例をとれば、この種文學にとらはれてゐる言葉として、「オヨソ」とか、「アルデス」とか、「トタンニ」とか、いろいろありますが、かういふ言葉が流行を帶びたのは、ユウモア文學・ナンセンス文學のユウモア性、ナンセンス性（現代に於ける）といふものを遺憾なく表現出來るためであらうと思はれます。

以上、述べきたつたやうに、流行と文章表現はかなりの深い關係にあることがおわかりのことと思ひますが、我々は、文章以外の流行にしろ、文章そのものの流行にしろ、いづれにしても、それが文化的意義を有つたものであるか、どうかの見地からしてこれを批判し、その本質的なものをよりよくのばさせるために、この流行に從ふといふことが、それ自身、文化的價値のあることであると思ひます。

戀愛と文章表現——尾崎士郎

文章は素直に書くよりほか道がない。しやべつてゐる言葉には、おのづからにしてその人間の性格があらはれ、誰れも彼れも生れながらに持つてゐる癖をまるだしにするものであるが、いざ書くとなると、すぐ類型的な殼ができあがる。作家の文章にはまだ幾分かの個性がにじみだしてゐるが、評論家の文章になると、ほとんど形式が一定してゐる。これは論議する内容に重きを置いて文章を問題にしないせいでもあるが、一番つまらんのは所謂、文章家の文章である。これは政治屋の演説と同じことで、うすつぺらな形式美にばかり囚はれてゐる結果である。言ふまでもなくいい文章は實感にみちてゐる文章であつて、古往今來の小説をひもといても、さういふ人生的迫力をもつてゐる文章の味は文字の堆積から産れ出づるよりも、むしろ人間全體からにじみ出してくるものである。千古に傳はる名文章といふものが多くの場合惡文であることは、文章による形式などを顧慮することができないほど眞實を追ふに急なるがためであらう。もし「文章」の技術だけを問題にしたら、今日の通俗作家の文章は純文藝作家の文章とくらべるとはるかにうまい。みんな完成しきつた一つの型をもつてゐる。らくに書くといふ意味においては「しやべるやうに書く」といふ言説に通ずるものがあるとも言へるが、これは同じ「しやべる」にしても自然なおしやべりではなくて「高座のおしやべり」である。だから常に一つの形式の中でしやべつてゐるので、しやべるための形式と雰圍氣とをとり

のぞくと、おそろしく實感の稀薄なものになる。ドストエフスキーの魅力は勿論彼の惡文にあるのではないが、當時、彼と對照されてゐたツルゲネフの名文章を今日の角度から彼の惡文とくらべてみると、ドストエフスキーの方がはるかに名文章であることが誰れにもわかる。これは文字の使ひ方の巧拙ではない。

○

「シュヴァリエ・デ・グリュウとマノン・レスコオの物語」は作者アントワヌ・フランソア・プレヴォが三十五歳の時に——一七三一年——出版されたとあるから二百餘年前の作品である。この說話の形式で書かれた愛戀の書の序文で作者は次のやうに言つてゐる。

（說話といふものはそれを鬱陶しくしたり晦澁にするやうな、さまざまな副事件を振りすてゝゐなければならぬことを、私といへども知らないではない。卽ち今直ちに言ふべきものをば直ちに敍べて、而も大部分はこれを差し控へ、かつ、差し當り省略するにあり。とはホラーチウスの掟で……云々）（落合太郎氏譯より）

このやうに說話形式に一言ふれてはゐるが、いかなる形式で書かれてゐやうが差支へないのである。この外國の昔の物語がわれわれを感動させるのは、戀に身をもつてぶつかつていつた主人公の心がわれわれの心の中に再生して、戀の歡喜となり、苦惱となり、悲哀となつて現れるばかりか、作者が意圖する如く「どの事實も知識の一段階となり、經驗を補充する學習ともならう。いづれの葛藤もみな人がそれによつて自分を

教養する一つの模型である。人が所屬する境遇に應じて、その模型がいかに應用せられるかといふことだけがそこに殘つてゐる。云々」(序文)この言葉が數知れぬ讀者の智識をすゝめ、その人生の一指針となつたことであらう。

作中から、二、三の描寫を拔萃してみる。

「或時は彼女が世の中の女たちのうちで最も愛すべきものに思はれて、彼女に再び會ひたいねがひに私はやつれるのであつた。或時は彼女がただただ卑劣な不貞な情婦としか思はれず、どうにでもして探し出して、ひどい目に遭はせたいと誓ふのであつた。」

「眼をあけて僕が誰であるかを御覽よ、人といふものは自分が裏切つた、殘酷に棄て去つた不幸な男のために、そんなに優しい涙は流さぬものだ。」

「戀よ戀よお前は永久に智慧とは融和しないのだらうか」

この作品はある意味で彼の自叙傳であるともいふ。しからば彼は戀に殉じた男である。そして死ぬべくして「生き殘つた」のであらう。如何に古今の作家がそのために——愛のために、社會人類のために——求めて、戰ひ、死に、そして生き殘つたことであらう。

明るい諷刺と戀愛描寫にすぐれてゐる佛蘭西の作家ドーデ（Alphonse Daudet）は彼の名を不朽にさせた「風車小屋だより」にをさめられた「ボーケールの乘合馬車」といふ短篇の中で次のやうな名表現を示してゐる。

○

――よしとくれよ、パンヤさん。

麵麭屋は研屋の言葉に耳をかさずに續けた。

――旦那、イスパニアから歸つて後は、このあばずれもおとなしくしてゐたらうとお思ひでせうが……へ、どう致しまして！……亭主は非常にお人好しで怒りませんや！　だから女は又やつてみたくなりましてね……イスパニアの男の後は一人の士官、次はローヌ河の船頭、それから或る音樂家、それから或……一一知つてるもんですか……その茶番の筋が毎度同じと來てるからいいぢやありませんか、女房が家を出る、亭主が泣く。女が歸る、男がをさまる。かうして女は何時も誰かに浚はれて、そして何時も男の處へ戻つて來るんでせう。……あゝなんて辛抱强い男なんでせう！　それに貴方この若い研屋のお內儀は素的な美人でしてね……元氣はいいし、愛嬌もあるし、まるまるしてゐて、全く大僧正の端くれみたい。おまけに肌は白いし、眼は榛の實色で、男を見ると何時もにつこり笑ひまさあ……本當に巴里の旦那、又、ボーケールのお通りがけにや……

――あゝ！　よしとくれよ、パンヤさん、賴む……と可哀さうな研屋はもう一度悲痛な聲を擧げた。

――中略――

別れる前に彼の顏が見たかつたのだ。私の心持が解つたのか、不幸な男は突然頭を上げた。そして、私の眼を見据ゑて、

――どうかよく此の顏を見て下さい。と壓し潰したやうな聲で言つた。近いうちにボーケールに慘事があつたとお聞きになつたら、その下手人を知つてゐる、と仰つしやることができませう。

光澤のない悲し氣な顏で、眼は小さく萎えてゐた。そしてその眼には淚があつた。併しかう言つた聲は怨みを含んでゐた。怨み、それは弱者の怒である！　若し私が研屋の女房であつたら、用心することだらう。」（櫻田佐氏譯より）

作者は何時もどうのかうのと長談義をしてはゐないのである。だが、これを讀んでゐると何といろいろなことが私たちの胸に浮んでくることであらう。戀とは、女とは、……といふ問題があたらしいかたちをとつて現れてくるのだ。そして若し私が研屋の女房であつたら無論用心することだらう。

やはり、同じ作者の筆になる「アルルの女」（同名の戲曲はこの一篇を劇にしたものである）の一節を拔書してみよう。

（可哀さうに、子供はかう思つてゐたのだ。『私は非常にあの人を愛してゐる……死んでしまはう……』實際、我々の心はみぢめなものだ！　しかしいくら相手を輕蔑しても戀は滅びないとは何といふことであらう！……

その朝、村の人達はあそこの、エステーヴの農家の方で誰があんな風に叫んでゐるのだらうと尋ね合う

た。・・・・

それは庭の露と血とで濡れた石のテーブルの前で、死んだ子供を兩腕で抱いて胸も露はに嘆き悲んでゐる母親であつた。」（櫻田佐氏譯より）

○

私の少年時代から愛誦してゐる詩に白樂天の「長恨歌」がある。

玄宗皇帝が戰塵の裡にあつても、求めてやまなかつたものは、完璧の美を備へた女であつた。此處には、養はれて深閨に在つて女と成つた楊貴妃に宿願の美を發見した皇帝の心境が美しく描きだされてゐる。

（漢皇重色思傾國　御宇多年求不得）

白樂天の筆がいかに樂しげにすべつてゐるかを見よ。

（回首一笑百媚生　六宮粉黛無顔色
春寒賜浴華清池　溫泉水滑洗凝脂
侍兒扶起嬌無力　始是新承恩澤時
雲鬢花顔金步搖　芙蓉帳暖度春宵
春宵苦短日高起　從此君王不早朝
承歡侍宴無閑暇　春從春遊夜專夜
後宮佳麗三千人　三千寵愛在一身
金屋粧成嬌侍夜　玉樓宴罷醉和春）

詩人白樂天は陶然として楊環の美に魅せられたのである。漢皇にとつての宿願は、白樂天にとつても同じ宿願であらねばならぬ。白樂天は詩嚢のすべてをあげて楊家の娘を絶賛し、歡待のかぎりをつくした。晝もない、夜もない。すつかりいい機嫌になつて醉つぱらつてゐたのは、皇帝ではなくて白樂天なのである。

（――――　仙樂風飄處々聞
緩歌慢舞凝絲竹　盡日君王看不足）

盡日白樂天思へども不ㇾ足である。

ところが

（漁陽鼙鼓動地來　驚破霓裳羽衣曲
九重城闕煙塵生　千乘萬騎西南行）

そして

（――――　聖主朝々暮々情
行宮見月傷心色　夜雨聞鈴腸斷聲
天旋地轉回龍馭　到此躊躇不能去
馬嵬坡下泥土中　不見玉顏空死處）

かへらぬ人への戀慕の情の切なさは、

（――――　逐教方士殷勤覓）

しかし楊貴妃を愛慕する情は永しへに消ゆべくもない。

（――――　天上人間會相見

臨別殷勤重寄詞　詞中有誓兩心知
七月七日長生殿　夜半無人私語時
在天願作比翼鳥　在地願爲連理枝
天長地久有時盡　此恨綿々無絕期）

〇

女を知つて、しかも戀に生きることは難しい。これは女を愛することが難しいといふことである。
こゝに女の心を知りつくしたと言はれてゐる服部南郭が「女ごころ」を描いた唄がある。

（道のほとりの青柳を
あれ春風が吹くわいな
わしの心のやるせなさ
思ふとのごに知らせたや）

これは郭振の（子夜春歌）と題する五絕

（陌頭楊柳枝　已被春風吹
妾心正斷絕　君思何得知）

を即席に譯したものであるといふが、この原文を超えた妙味には南郭の生活が裏打ちになつてゐる。

○

近頃感心し、興味をおぼえたものに「風來山人春遊記」がある。これは山人が箱根から湘南地方を醉ひにまかせてのたくり廻る紀行文であるが、何處までが空想で、何處までが事實であるかといふ段になると、ちよつと見當がつかぬ。この散漫な記錄が私の感興に訴へてくる第一の理由は、山人自身が感興の動くに從つて書いてゐるといふことである。尠くとも一字書いては苦しみ、二字書いては惱みながら出來上つた文章ではない。書きたくて書きたくつてたまらなくなつて出來上つた文章である。(苦吟した文章が感興をそらしてゐるといふのではない)つとめて心境を文字に托したといふあとかたもないほどの自由さで坦々たる筆致は亂醉して女の尻を追ひながら春の野を彷徨ふ山人の風懷をおのづからにしてうつし出してゐる。この「春遊記」のごときは、もつともすぐれたる「私小說」の一種であらう。文中いささかのくすぐりもなければ凝滯もなく、自然にまかせて書き切つてゐるところにこの記錄の價値がある。人生的ユーモアはおのれを空うした姿の中にのみあると言へやう。山人の「春遊記」を讀んでゐると心がひとりでにゆるやかになり、屈托のない笑がこみあげてくる。感興にまかせて書くと一口に言ふが、しかし、感興にまかせることのいかに難きかな。人生のすがたを概念によつてとらへることは誰れにも出來る。動くまゝのかたちにおいてとらへるところにのみ、すべての文章が藝術の高さに達するのだ。「春遊記」の境地は天衣無縫であるが、しかし、風來山人が筆をとれば、必ずあのやうな明朗な心境が展開するといふわけのものではない。その證據には山人が

人を笑はせようといふ目的でもつて書いた戯文の中には、一つとして文學的價値に任ずるものはない。男女の痴態を低い感情によつて描いた小說風の文章のごときは、小器用で、思はせぶりな、徒らに彼の惡才をほしいまゝにしたといふ感じに終始してゐる。私は平賀源內（風來山人）の全作を讀んだわけではないが、春遊記一篇は巧まずして彼の人間の神髓に觸れるものだと言ひ得る。まつたくあの中からうかんでくる飄々として風に舞ふ山人の姿は神々しいまでに靜かで美しい。

要するに文章と人間とがぴつたりした境地に達するところに名文の味があるのである。

けれども、味噌の味噌くさきは上味噌にあらず。同じ意味で猥談の猥談らしきは上猥談ではない。いかにも低い實感にみちみちた猥談をきいてゐると、相手の顏がうすぎたない生×器のやうに見えてくることがある。聲をひそめて眞顏になつて語る猥談ほど不愉快で、無意味で、それでゐて妙に實感的な、やりきれないものはない。それと反對に、何處かとぼけた味のある野放圖な猥談には言ふべからざる美しさがある。いづれも人格の反映ではあるが、しかし、猥談が現實を克服した境地に入つてくると、もう猥談ではなくなつてくる。低い感情から出發する猥談を石版畫の×畫とすれば、間の拔けた線の太い猥談は鳥羽僧正描くところの諷刺畫の類に屬するものであらう。

○

要は書く「人」の問題である。女に對する態度、人生に處する覺悟が何よりも重大であるといはれねばなるまい。

女を愛すること――それは人生と和睦することである。それにつけても人生と和睦することが、いかに困

難であるかといふことは、女を愛するといふことが、いかに困難であるかといふことゝ同意義である。愛する境地は一つの絶對面を乘り越えたところのものであり、從つて人生への和睦は斷じて妥協であるべきではない。ストリンドベルヒはほとんど空前絶後と思はるゝほどの逞しい忍耐力をもつて、愛慾の苦鬪の中に全生涯を溶かしこんでゐるが、しかし、彼がほんとうに女を愛する心の愉悦に涵つたのは唯の一ぺんもなかつたらしい。晩年の生活記錄である「弧獨」一卷は、結局、和睦を求める情熱の堆積だけが、人生のまことの意味であることをわれわれに敎へる。ゲーテは巧まずして女を愛し、人生と和睦する祕術を心得てゐた。ゲーテの愛慾史が美しく、われわれの眼の前に展開してくるのは、女との關係がすべて「戀愛」によつて結びつけられてゐたからだ。その意味で彼はむろん幸福な天才であつたと云へるが、しかし、すべての女から戀をひきだすことに成功したゲーテは、全體として女を認識しようとしたストリンドベルヒにくらべると、人生觀察の方法が甚だ觀念的であつたといふ批難は免れ得ないであらう。ゲーテの世界は天才のみが濶歩することをゆるされる境地だ。この兩者の相違は手をひろげてとびかかつてくる女を抱きしめる心理と、逃げてゆく女のあとから夢中になつて追ひかけてゆく心理の相違である。どつちが正しいかといふ問題ではない。ゲーテがどのやうな女の中にも彼の戀人を發見したと同じ理由でストリンドベルヒはどのやうな崇高な戀人をもひとたび彼の意欲の中にとぢこめることによつて淫賣婦の心理にまでひき下さなければ止まなかつた。人生面に現れたロマンチストとリアリストとの相違が、これほどハツキリしてゐるものはあるまい。人生への和睦が、藝術家にとつて完成を意味するとすれば、リアリストの世界は常に未完成である。それ故、人生が常に悲劇的要素の上にのみ組み立てられてゐるといふ解釋も、現象的には正しいといふのほかあるまい。

☆思潮と文章

文學思潮と文章――本間久雄

『比較文學』と云ふ書物を書いたポスネット（Posnett）といふ人は、「一切の文學は、それを生んだその時代及び生活に準據する」と云ふことを云つてゐる。つまり文學は、それを生んだ時代なり生活なりの如何に依つて、さま〳〵の樣相を呈するといふ意味である。このことは確かに眞理であつて、時代の異るに從つて、それを代表する文學の味ひ――もつと別な言葉で云へば、それを代表する文學の思潮や特色の異るのはこのためである。そして、又、文學の思潮や特色の異るに從つて、『文章』も亦、さま〳〵にその味ひを異にするのも自然の道理でなければならぬ。

『文章』とか『文體』とかいふものは、見樣に依つては、その內容を現す一種の形式であつて、內容さへ充實して居れば、形式はどうでもよいといふやうな議論をする人も往々ある。所謂文章は餘技だと云つて、輕く見てゐる人などは、差しづめ、この立場から文章といふものを見てゐる。しかし、これは恐ろしく亂暴な說で、――少くも文學といふものを眞面目に考へる以上、かくの如きは與すべからざる俗說である。と云ふのは、文學に於ては、內容と形式とは、たゞ便宜上の言葉であつて、實際に於ては、決して分つべきものでないといふのが、近代文學論の一つの定說であるからである。フランスの有名な文學者のギュスタフ・フロオベエル（Gustave Flaubert 1820――1880）は次のやうに云つてゐるが、これは偶々以上の道理を主張した

一つの例である。

「美しい形式なしには、美しい思想はない。又、その反對もあり得ない。丁度、一個の肉體を組織するさま〴〵の性質——色彩とか大さとかいふもの——を、それを空なる抽象に歸することなしには、換言すれば、それを破壞することなしには、抽き出すことの出來ないやうに、內容から形式を引き離すことは出來ない。何となれば、內容は形式あつて、始めて存在し得るからである。」

確かにその通りであつて、卑近な例を擧げると、丁度、精神といふものを肉體から離して考へることが出來ないやうなものである。精神とか肉體とかいふのは、たゞ抽象的に物を考へる場合の便宜上の名前であつて、事實は、肉體あつての精神であり、精神のあるところ、始めてそこに肉體があるのである。要するに、內容と形式とを不可分離のものとして考へるのが、近代藝術論又は文學論の傾向で、例へば、イギリスの美學者のボサンケ(Bosanquet 1848——1923)やイタリイの美學者のクロオチェ(Croce 1866)などは殊に力を極めて、この事を說いてゐるし、又、文學論の方面ではイギリスの有名なウォールタア・ペイタア(Walter Pater 1839——1894)といふ人が、特にこの事を力說してゐる。尤もこれらの事は、いづれ本講座の原理篇に於て定めし委曲を盡されることゝ思ふから、こゝでは省いて置くが、『文章』といふものは、再び繰り返して云ふが、單なる形式として輕視さるべきものではなく、內容と決して離すべからざるものである、といふことを何よりも先づ念頭に置いて貰ひたいと思ふのである。と云ふのは、以下述べる「文學思潮」と「文章」との關係を正しく解釋する上に於て、以上の事が極めて重要な問題であるからである。

文學思潮と文章との如何に密接不可離なものであるかといふ關係を明かにするために、稿者は、こゝに一つの例を取り出して來よう。それは、吾々の持つ近代の古典として、吾々の常に親炙してゐる元祿文學に於ける、その文學思潮と文章との關係である。

元祿は、こゝに改めて云ふまでもなく、我が國の所謂文藝復興(ルネーサンス)であつて、一代の民衆が向上發展の一路をひたむきに歩いてゐた時であつた。元祿の文化は、文化史家に依つて、よく町人の文化といふことを云はれるが、實際その通りで、從來は、殆どその存在を認められなかつた一般民衆——町人が、始めてその存在を認められたので、その喜びの餘り、彼等町人は有頂天になつて、たゞ前へ前へと、どこ迄も進展しようとしてゐた時であつた。そして、かう云ふ民衆の代辯者として生れたのが、卽ち西鶴であり、近松であつた。從つて西鶴や近松には、町人の喜びとか、意氣込とかいふものが、我が國に於ては殆ど空前絶後と云つてもよい位、濃厚に出てゐるのである。そしてこゝにこそ元祿文學の基調があるのである。

例へば、西鶴の有名な『好色一代男』といふものを擧げて見ると、この作の主人公の浮世之介といふ男は、十四の年から戀の修業に浮身をやつし、日本の津々浦々まで經めぐつて、あらゆる階級の女を漁り、六十餘歳までに關係した女の數が三千七百四十二人といふ多數に上つてゐるが、それでも尙足りないで、同じ遊び仲間の五七人と共に好色丸(よしいろまる)といふ船をつくり、女護の島へ渡るといふ男であつて、どこ迄行つても、飽く事を知らない生活享樂の氣分が全篇を貫いてゐるのである。序でながら、世間には、往々この作を寫實主義の作品だと云つてゐる批評家もあるやうであるが、——尤も部分的には、ずゐ分と細密な寫實的な描寫を恣にしてゐるのではあるが、——少くも作全體の上から見ると、その頃の町人の飽くなき官能追求、肉慾謳歌の

喜びを象徴した寓意的な作品だと云つてよいのである。

又、もう一つ、町人の喜びを描いたものとして、やはり西鶴の『世間胸算用』といふものを擧げよう。此作の中に、江戸の或る男——町人が、京都の顔見世の芝居を見物するところがある。作者は先づ、この芝居が「今日の三番三所繁昌と錑納め、天下の町人なれば、京の人心何ぞと云へば、大氣なる事、これまことなり」と云ふ書き出しで、この芝居が「木戸口只夜のうちに、見る人山のごとし」といふほどの繁昌であることを述べたのちに、上記の江戸の男が、この大入滿員の芝居小屋にやつて來て、自分一人見るために、銀十枚の棧敷を二軒ぶつ通しで占領し、そこに猩々皮の敷物を敷いたり、道具置の棚をつらせたり、腰屏風を置いたり、その後には、故意々々、料理の一間を拵へて、そこで山海の珍味を料理させ、又、自分の取卷きとして太鼓持末社は云ふ迄もなく、醫者、呉服屋、儒者、唐物屋、連歌師などを集めて、幕間にはさま〴〵の遊びをなし、又、棧敷の下には、假湯殿、假雪隱まで設け、何不足のないやうにして、一日の芝居見物をするといふことを描き、そして「榮花なる見物、此心は何となく豐かなり」と附け加へてゐる。

いかにも榮華な遊び振りである。そしてかう言ふ榮華な遊び振りは、町人の有頂天になつてゐる喜びがおのづから現れたのでもあり、又、事實、町人なればこそ出來るのである。と云ふのは、町人は、金錢を持つてゐるからである。經濟力を持つてゐるからである。

つまり元祿の町人は、その持つてゐる富の力、經濟の力に依つて、生活享樂を恣にし、同時にそこに生甲斐を感じ、どこ迄も〳〵と、その生活をつゞけてゆかうとしたのである。序でながら、『世間胸算用』の作者は、上に擧げた江戸の男を賞めたゝへて「此人大名の子にもあらず、只、金銀にてかく成るなれば、何につけても銀まうけして心まかせの慰みすべし」と云つてゐる。即ち、作者は、この大盡遊びをする江戸の男を

賞めることに依つて、同時にさういふ大盡遊びをなし得る町人全體を賞めたゝへ、且つ、何につけても金錢をまうけて、心まかせの樂しみをすることをすゝめてゐるのであるが、かう云ふ氣持ちが、又、取りも直さず、當時の町人全體の氣持ちであつたのである。卽ち、更に言葉を換へて云へば、當時の町人は、かう云ふ氣持ちで、飽くなき官能追求、肉慾萬能を謳歌してゐたのであり、そしてさういふ氣持ちが、元祿文學の大きな特色となつてゐたのである。

すでに元祿文學の特徵が、上のやうなところにあるとすれば、そこから、おのづから、元祿文學の文章上の特徵も推測することが出來る。卽ち、その特徵は、第一に力强いといふことである。卽ち强い響き、强い調子を持つた文體であるといふことである。

元祿文學は、再び繰りかへすが、町人の飽くなき生活慾望を描いたものであるから、從つて、これを表現する文體なり、文章なりも、それに適しく、力强く、剛健であるのは當然なことである。西鶴の文章も近松の文章も、注意して讀む讀者には、この點が十分に感味されるに違ひない。こゝに一つの例として西鶴の文章を擧げて見よう。

「人の家にありたきものは、梅、松、櫻、楓、それよりも金銀米錢ぞかし。庭山にまさりて庭藏のながめ、四季折々の買置。これぞ喜見城の樂しみ。」(『日本永代藏』)

「櫻もちるに歎き、月はかぎりありて入佐山、爰に但馬の國、かねほる里の邊に、浮世の事を外になして、色道ふたつに、寢ても覺ても、夢介と、かえ名よばれて、名古や三左、加賀の八などと七ツ紋のひしにく

みして、身は酒にひたし、一條通り、夜更て戻り橋、或時は若衆出立、姿をかえて、墨染の長袖、又は、たて髮かつら、化物が通るとは、誠に是ぞかし。」（『好色一代男』）

「武士は人の鑑山、くもらぬ御代は松の春、千鶴萬龜の棲める江州の時津海、風絕えて浪に映ふ安土の城下は昔になりぬ。」（『武道傳來記』）

以上は、たゞアト・ランドムに拔き出して見たに過ぎないのであるが、今日吾々の讀み馴れてゐる普通の文體とは、著しく異つてゐることが、直ぐ頷けるであらう。そして、ぽきり〳〵と、一つづゝ、何か固いものでも嚙み切ると云つたやうな剛健な、强い調子の文章であるといふことが、直ぐわかるであらう。序でながら、西鶴の文章が、かう云ふ强い、剛健な調子を持つてゐるのは、所謂名詞止めと云つて、文章の終りを名詞で止めて了つてゐることや、又、出來るだけ助辭やテニヲハを拔いてゐることなどが、與つて力があるのである。卽ち「人の家にありたきものは、梅、松、櫻、楓」と名詞で一つのセンテンスを片づけて了ふのである。普通の文章では、梅、松、櫻、楓の次に「ありと人は云へど」とか何とか云ふ言葉があるべきところであるが、それをすつかり取除いて了ふのである。又、普通の文章では、例へば「これぞ喜見城の樂しみ」の後に「なり」とか何とかいふ助辭を附けるべきであるが、それらを、すつかり取除いてゐるので、いかにも剛健な、强いものとなつてゐるのである。

○

文章の剛健さといふ點から云ふと、近松も亦、西鶴に劣らない。と云ふのは、近松の描いた人物も亦、西

鶴のそれと同じやうに、飽くなき、そして潑溂たる生活意志に燃えてゐた當時の青年であつたので、彼等の思想感情を表現するためには、おのづから、さういふ剛健體の文章を必要としたからである。例へば、その『冥途の飛脚』の中で、主人公の飛脚問屋の忠兵衛といふ男が、今迄親友と思つてゐた八右衛門に、馴染の遊女の梅川の前で、身代の棚おろしから、率いて、忠兵衛が、八右衛門に返濟すべき五十兩の金を、期限が來ても返さないといふことについて、惡口を云はれたので、かつとなつて「忠兵衛元來、惡い虫、抑へかねて、ずんと出で、八右衛門が膝にむんずと居かゝり」ながら「措いて呉れ、氣づかひすな。五十兩や百兩、友だちに損かける忠兵衛ではござらぬ。アヽ八右衛門樣、八右衛門奴、サア銀渡す手形戻せ」とわめきながら、前後の思慮なく、大切の包金の封印を押し切つて「これ龜屋忠兵衛が、人に損かけぬ證據サア請取れ」と投げつけるのであるが、この主人公の烈しい性格は、その文章のはし〴〵にも、よく現れてゐる。ずんと出でとか、むんずと居かゝりなどいふ、このずんとかむんずなどといふ言葉の調子を理解することなしには、恐らく近松は理解出來ないのである。

さて、第二に、元祿文學の文章の特色としては、いかにも自然的で、殊更に故意とらしい技巧を用ゐず、そして生々としてゐることである。つまり文章そのものが、生命あるものとして躍動してゐるのである。このことは、こゝで、斷片的な文章の見本を取り出さなくとも、――又、斷片的にそれを取り出しては、却つて文章の生命を見失ふことになるから省くが――西鶴や近松の文章を一讀したものゝ直ちに頷くことである。

尤も、これには西鶴や近松の文學者としての天才の與つて力あるのは、いふ迄もないが、同時に彼等の文章家としての精勵や努力も亦、與つて力あるに相違ない。西鶴の事は、不幸にして文献の徴すべきものがないから暫く省いて、近松だけについて云ふと、近松の文章は、只今も一言したやうに、いかにも自然で、彫

琢の跡をとゞめてゐない。が、作者の側から云へば、少からぬ苦心に成つたものである。少くも描かうとするものは、いかなるものでも、そこに、そのものゝ生命を賦與しようとした苦心から成つたものである。この事を證明するものに穗積以貫といふ人の著した『難波みやげ』と題する書物がある。序でながらこの以貫といふ人は、近松半二の父で、醫を業とし、大近松と友としてよく、且つ淨瑠璃に興味を持つてゐた人で上記の『難波みやげ』といふのも淨瑠璃の評釋本として最初のものであり、この點で、中々參考になるものであるが、それよりも、この以貫が、近松の藝道についての話しをそのまゝ筆記したこの書の卷頭の一文こそは、大近松の藝術觀を、窺ひ得る貴重なものとして、今日では非常に價値の高い參考文獻となつてゐるのである。卽ち、この一文に依ると、近松が、その文章を生きた生命のあるものとするために、どれほど苦心をしたかといふことがわかるのである。

「某、わかき時、大内の草紙を見侍る中に、節會の折ふし雪いたう降りつもりけるに、衞士に仰せて、橘の雪はらはせられければ、傍なる松の枝もたわゝなるが、うらめしげにはね返りてと書けり。これ心なき草木を開眼したる筆勢也。その故は、橘の雪をはらはせらるゝを、松が羨みて、おのれと枝をはねかへして、たわゝなる雪を刎ねおとして、恨みたるけしき、さながら活きて働く心地ならずや。是を手本として我淨るりの精根をいるゝ事を悟れり。」

これが『難波みやげ』に見えた、近松の作家としての態度を述べた一節である。卽ち、松が橘を羨みて、自分で、枝もたわゝに降りつもつた雪を、我れと我が身で拂ひのけるといふことを書いた昔しの物の本を見

つてゐる。

て、感情のない草木に、感情を入れることの必要を感じたといふのである。近松は更に續けて次のやうに云

「されば、地文句せりふ事はいふに及ばず、道行なんどの風景をのぶる文句も、情をこむるを肝要とせざれば、かならず感心のうすきもの也。詩人の興象といへるも同事にて、たとへば松島宮島の絶景を詩に賦しても打詠めて賞するの情をもたずしては、いたづらに畫ける美女を見る如くならん。この故に文句は情をもとゝすと心得べし。」

文句が情をもとゝするといふことは、言葉を換へて云へば、描かうとするあらゆる對象に情を吹き込むことである。人物の臺辭は云ふ迄もなく、道行などの、たゞ風景を述べたところにも、風景を風景として述べないで、そこに一種の感情を賦與するのである。近松の文章は、かやうな態度からものされたものであるが故に、そのすべてが生命に充ちてゐるのである。

次に近松の文章は、常に朗々として誦すべき音樂的な調子に充ちてゐるのを特色としてゐる。これを讀んでゐると、たとひ、所謂心中物で、元來が、寂しく、慘めで、哀愁に充ちた味を與へる筈であるべきものまでが、その反對に、朗かで、浮き立つて踊りたいやうな、晴れやかな氣持ちを與へるのである。尤も、近松の文章の晴れやかで、音樂的調子であるのは、改めて云ふ迄もなく、それは元來が人形芝居のための歌詞であつて、もと〳〵音樂的調子を必要としてゐたゝめでもある。が、それよりも、それは作の內容にある。言葉を換へて云ふと、それは作の內容に適しくしようとした結果である。そして、こゝにも亦、文學思潮と文章との密接不

可離な關係を立據する一つの例があると云へる。と云ふのは、既に始めに述べたやうに、元祿文學の特色の第一が生活享樂といふことだからである。再び繰り返すが、元祿文學は、その當時の飽くなき生活意慾の現れである。この當時の人々は、現世に於ては云ふ迄もなく、あの世に於ても生活意志を滿足させ、生活享樂を恣にしようとしてゐる。心中といふことを例に擧げると、これは、男女がその戀愛を全うすることが出來ないで死ぬのであるから、元來が悲劇であるべき筈であるが、彼等自身は必ずもさうは考へてゐない。それどころか、死に依つて、現在に於て充たし得ない慾望を充たし得るといふ意味で、却つて、「死」を讃美さへもしてゐる。近松の心中物も亦、かう云ふ氣持ちを現したものである。又、かう云ふ氣持ちを現すために、近松の文章は、おのづからにして、只今も述べたやうに、朗かで、晴れやかなものとなつてゐるのである。

○

以上述べた西鶴、近松の文章は、文學思潮と文章との關係を說明する一つの例に過ぎないのである。いかなる時代の文學思潮と文章とを取つて見ても、この密接不可離な點は同じことである。例へば、元祿時代と最もよい對照をなしてゐる文化・文政時代と云ふものを取つて見ると、この時代はすべてが技巧的で、ひねくれてゐて、且つ遊戲的な氣持ちの時代であつたので、文學思潮も無論それを代辯し、同時に文章も亦、それに適しく、妙に技巧を凝らし、遊戲的な、ひねくれたものとなつてゐる。所謂言葉の遊戲(プレー・オン・ワーヅ)と云つて、意義のない駄洒落を云ひ合つて喜ぶといふことなども、この時代の一つの産物である。洒落本とか、人情本などいふものは、この種の文章のよい例である。

その他かう云ふ例を、各時代から取つて擧げると、限りなくなるから、一先づこれで打切ることゝする。

哲學思潮と文章——三木清

一

言語や文章といふものは、人間が思ひのままに使用することのできる道具であり、人間の持ち物である、と言へるであらう。人間はこの持ち物、道具をば彼が他の誰かに或る何かの事柄を解らせ、傳へたいと思ふときに、傳達の手段として用ゐるのである。この傳達の手段、つまり表現は、他の者の理解を目的とするものではあるけれども、理解する者は他の者であつても、理解される者は表現する者、すなはち話す者、書く者に外ならず、從つて、生きた言葉や文章のうちにはそれを話した者、書いた者自身が露はに示されてをり、表現されてをらねばならぬ。そこで、最初、傳達のための手段であり、人間によつて使用される特殊な道具、持ち物であると思はれた言葉や文章といふものは、實際の生きた場合に於ては、もはや道具とか持ち物とかいふ領域を超えてしまふ。つまり、言葉や文章は生きた人間によつて全的に、徹底的に使用されるとき、その言葉や文章が恰もその人間そのもののやうに生きた人格や個性や、熱情やをもつたものとなるのである。言葉や文章は人間の所有や使用といふ領域から飛び超えて、人間の存在といふ領域に入つてくるのである。しかも言葉や文章が恰も人間の存在そのものと等しくなるためには、言葉や文章が徹底的に人間によつて使用され、所有されなければならないのである。換言すれば、言語や文章は人間の所有と使用の究極に於て人間

の存在に近似してくるのである。たとへばわれわれが芭蕉の句やゲーテの詩を讀むとき、それらの詩句が芭蕉やゲーテによつていかに全部的に徹底的に驅使され、所有し盡され、言葉のどんな端し端しも詩人の心の行き屆かぬところがないと思ふとき、われわれはそれらの詩句が詩人そのものになり切り、詩人がそれらの詩句になり切つてゐると感じる。そこで、われわれは芭蕉、ゲーテについては、ただ彼等が殘した文章を知るのみであるにも拘らず、それに觸れるだけでどんな隣人に就てよりも、より深く彼等に就て知つてゐると考へることができるのである。

さて、人間によつて使用され所有された言語が人間の存在そのものと等しくなるとすれば、ひとりの人間によつて使用された言語は、彼の存在の諸〻の側面、すなはち彼の感情や意志や見解や思想やを、多かれ少かれ含んでゐなければならぬ。そして具體的な人間に於ては、彼の感情や意志や理性やは決して別々に離ればなれにあるのでなく、一體となり聯關してあるのであるから、彼の表現である言語、文章もまた、それ等の生きた聯關として一體をなしてゐる。いかにその言葉が感情的に見えるときでも、その底にその裏に或る理性を認めることができるし、いかに理性的な、理論的な言葉でもそれが生れた根源を搜るとき、人間的な情感を見出すことができる。さうでない言葉や文章は、言葉、文章としてもすぐれたものでなく、ひとに迫ることが少いのである。このことはすぐれた文藝作品、ないしは哲學的論文を思ひ泛べれば解りやすい。詩人のうち最も情熱的な詩人だと言はれるブロウニングやベルハアランやホヰットマンのいかに感情の調子高い詩句でも、われわれはその詩句の根底に詩人の自然にたいする、世界にたいする或る見解を、自然觀なり、世界觀なり、人生觀なりを見出すことができよう。寧ろわれわれがそれを讀んで感動するとき、われわれは無意識のうちにその詩が立つてゐる自然觀、世界觀の中に引き入れられてゐるのである。詩人の深い感動的な

言葉もまた、詩人自身無意識であるとは言へ、彼自身が抱いてゐる自然觀や世界觀の奥深くから湧き出てくるのである。この、人間がもつてゐる諸〻の思想が彼の言語的、文章的な思惟や表現方法を無意識に規定することは實に甚大なものがある。

思惟的、哲學的な文章形態に於ては、文章の構造ばかりでなしに、ひとつの言語、ひとつの概念の內容の盛り方、ないしは意味規定そのものさへが直ちにその哲學的思惟の特性を現はす。哲學論文に於ては、諸〻の言葉（概念）の關係は、たとへばひとつの立體的な建築の諸部分のやうに、相互に支へあひ、規定しあひ、意味づけあひ、そしてそのやうにして全構造の生きた性格が形づくられるのである。だから哲學論文に於ては、われわれは個々の言葉（概念）のその哲學に於て有する特殊な意味と內容とを理解しなければならぬと同時に、言葉の特殊な聯關の仕方、そして言葉が聯繫しつつ發展する發展の仕方の中に含まれる特殊な意味を理解しなければならない。たとへばプラトンの哲學に於て、その哲學的文章に於て、重要な柱となるものは、日常的な意見（表象）と純粹な理性との二つの對立しあふものである。理性は不變のもので非時間的なものであるが、意見（表象）はそれよりも暗いものであり、存在するものと存在しないものとの中間のものを捉へるものである。表象の對象はいつも美と醜・正と不正といふ風に二重性を帶び、いつも對象的なものであり、發生すると共にまた過ぎ去るものでもあり、存在し、また存在しないものである。表象に於ては多くの美はあるが、美そのものはない。しかるに理性はかかる理念そのもの（すなはちプラトンにとつては原像）を捉へることができる。原像とは彼岸の前生に於てわれわれが旣に見たものであつて、これを憶起することが理性のちからである。しかるにカント哲學に於ける文章の柱となるもの、人間の認識能力は三つに分たれる。卽ち、感覺と悟性と理性とであつて、悟性は認識の形式、限界、規定の役割を果すが、理性は理念の力によつ

て無限界の、永遠への方向をたどり、動的なちからをもつとされる。ショウペンハウエルは理性や理念といふ言葉をカントとは全く異つた意味に於て使用する。彼に於ては感覺や悟性は時間や空間や物質に關聯するものであり、理性の對象となるものは概念であり理念を對象とするものは純粹に無意志の認識主體である。だからショウペンハウエルに於ける理性はカント哲學に於ける悟性に等しい。理性は概念の手助けによつて、思惟の方法により組織化し、學問化するに過ぎず、理性による直觀といふものはない。藝術的直觀のみが理念を認識することができ、かかる純粹な觀照のみが眞に客觀的であり、天才にのみ許されることである。ヘーゲル哲學は思惟の辯證法的な自己發展の中に組立てられる。彼はカントが純粹理性の究極に措いた物それ自體や、實踐理性に於て措定した當爲といふ概念を最も空虛な、無力なものと非難し、主觀的理想主義を貶した。以上のやうに見たのみでも出發點の相違が、哲學的文章構成の數本の根幹の相違が、全體の詳密な細部の構成にいかに多くの相異つた方向をたどらしめ、相異つた意味を醸し出さしめるかが容易に理解されるであらう。しかも以上に擧げた哲學はいづれも等しく觀念哲學、理想主義哲學にまとめられるものであることを思ふならば、思ひ半ばに過ぎるものがあらう。哲學者はつねに、彼が欲すると欲せざるとに拘らず、拱手して靜かに世界を觀察する者ではなく、寧ろ反つて彼の仕方に於て世界を動かし、形成して行く者である。

さて、ここで言葉と認識との關聯について語ることは無駄ではないだらう。ギリシヤ語に於けるロゴスは「言葉」といふ意味をもつとともに他方、エイドス、或はイデーを意味してゐた。そしてこのロゴスといふ言葉が二樣の意味をもつといふことは決して偶然ではないのである。すなはち、ひとが山といふとき、その言葉はひとの心に山といふ觀念を泛ばせ、風といふとき風の觀念を抱かせる。ロゴスはつねに何か客體的なもの、對象的なものの意識であり、その意識はつねにまた言葉に結びついてゐる。尤もロゴス(言葉、觀念)

には感性的なものから思惟的なものに至るまでの色々な段階がある。これらのロゴスの間のそれぞれの關聯性、卽ち客觀的なるものの關係とその根據を明かにすることが哲學である、と考へられたのである。從つて哲學はひとが考へてゐるよりも遙かに深く論理學、文法學と關聯してゐる。すなはち、ひとりの哲學者の世界觀は、世界の客觀的構造そのものによつてその哲學者の語り方が規定されると共に、より深くは、その哲學者の語り方、卽ち彼がもつ言葉とその運用によつて世界の構造が規定されてくる。そしてこの言葉、ロゴスを中心とする相互關聯の祕密は何人の分析によつても恐らく解き難いものである。哲學の根幹のひとつであり、或る場合にはその最も重要な基礎構造をなすところの辨證法についても全く同樣なことが言へるのである。すなはち辨證法、ディアレクティークはもとディアローグ（對話）から來てゐる。ディアローグはモノローグ（獨語）が直線的な一本調子な言葉の連續であるのに反して、二人の人間が互に異つた意見を述べあひつつ進行する。卽ち甲が何かの意見を述べれば、乙はそれの反對の意見を述べ、甲は先に述べた自らの意見と乙の反對意見との上に立つて綜合的な見解を生む。更に乙が辯駁し、甲が語つてここに對話といふものの特殊な思想の發展の仕方、卽ち辨證法が生れるのである。世界史がこのやうに辨證法的に發展するといふのが、ヘーゲル、マルクスの辨證法的歷史觀である。人間の語り方ないし文章樣式がいかに思惟や學問の發展樣式を內容的にも規定するか、密接な內的關係を有するか、といふことは右の簡單な敍述でも理解しうると思ふ。

二

人類が所有する文章のうち、淨化されひとつの生きたもののやうになり、言語が意味する內質ばかりでな

くそのひゞき、にほひ、かたちまでが意味をもつてくるもの、それは文學である。だから文學に於ては文章はもはや單なる表現手段ではなく、文章そのものが表現の目的である。そこでは文章は哲學論文に於けるやうに何らかの思想内容を盛つてゐる單なる器でもなく、それを指示する指標でもない。文學に於て、その文章から切離して内容を問題にすることは或る程度までは可能であるが、究極的には不可能であると一般に考へられてゐる理由は、内容的なものが形式的なもの卽ち文章そのものにまで生長し、轉化してゐるために、もはや何人の手によつても再び内容的なものにまで充分に還元することができないからである。

文章の精華とも言ふべき文學には、何らかの哲學が間接的にか直接的にか、受容的にか反撥的にか關聯し作用してゐないことはない。或る文學は俗流化され常識化された當代の哲學思潮を無意識に反映し、他の文學は感性の、半無意識の偉大な力によつて未だ曾て示されなかつたほどの深い世界觀や、生に對する新しい見方の角度を表現し、後に來た者によつてそれが反省され組織化されて、新しき哲學を生誕せしめることがある。たとへばゲーテは哲學的、抽象的な思惟を郤けて、世界の感性的な把握を企てゝあの壯大な文學的業蹟を遂げたに拘らず、後の人々は彼が把へた世界を分析して、その中からすぐれた世界觀や人生觀を抽出することができたのである。

文學が描く人間や世界はわれわれの眼前にゐる個々の人間のやうに、またわれわれが現に生きてゐる世界のやうに、具體的に生き生きと描かれてゐなければならないが、單にそれだけでは尙ほ文學であるとは言はれず、その他方で凡ゆる人間、凡ゆる世界に通じるもの、人間と世界との核心的なものを何らかの仕方で含んでゐなければならない。そしてこの點に於て文學は哲學と本質的に一致する。然し文學が餘りにも普遍的なもの、觀念的なものにのみ傾くとき、文學本來の、眼に見えるやうに生き生きとし、生きた人間、生きた

自然のやうに魅力をもつといふやうな性格を取り落し勝ちである。そのやうな傾向に對する反撥と、更に普遍的、抽象的な觀念に對する不信は、文學の領域に於て自然主義の流派を發生させた。このやうな動機から出發した自然主義が、人間を先づ衝動的な、自然や環境に最も影響されるものと考へたのは當然である。そしてこの流派によつて一應は人間が深い根をもつて力強く表現された。然し乍ら、普遍的、抽象的見方を出發點に於て排除したかに見えた自然主義も、その衝動的人間といふ人間に對する一定の見解に據つてゐたためＤに、人間の本質に對するある普遍妥當的な解釋を含まざるを得なかつた。即ち自然主義は哲學を卻けることによつて自らの中に哲學を生まざるを得なかつたのである。ゾラ、フローベル、モウパッサンのやうな偉大な自然主義者の諸作品は、その作品が偉大であるためには如何にしても人間に對する、世界に對する普遍妥當的な解釋を、自然主義といふひとつの哲學を含まないわけにはゆかなかつたのである。

自然主義に反して、內面的なもの、永遠なもの、神的なものへのあこがれにその母胎をもつ浪漫派の文學がより一層哲學に根をするゑ、哲學から方向を與へられたことは言ふまでもない。ヘルデル、ノヴーリス、シェリング、ティーク、フリードリッヒ・シュレーゲル等の浪漫派哲學の方向付けと基礎づけがなかつたならば、あの優雅で奥深いドイツ浪漫主義の文學を花咲かせることは望み得なかつたであらう。ノヴーリスはその覺え書の中で次のやうに書いてゐる。

「抽象以前に於ては凡ては一體であるが、然し混沌としてゐる。抽象のうちに於ては、一切が再び結合される、が獨立せる、自律的な存在者の自由な結合として。群衆が社會となり、混沌が多様なる世界に變つたのである。」

「個々の魂は世界靈魂と一致すべきである。」

「一切が遂には詩となる理由は極めて明白である。――世界は所詮心情となるではないか。」

「われわれと世界とは補足的な兩半である。だから自己を理解するときわれわれは世界を理解するであらう。われわれは神の子供ら、神性の萌芽である。われわれは將來、われわれの父があるところのものとなるであらう。」

以上の引用によつても既に形體から內體へ、具體から抽象へ、個々のものから全體へ、下方から上方へとむかふ浪漫派の傾向が窺へるであらう。このやうな傾向をもつた浪漫派の作品の文章形體も亦、同樣に性格づけられてゐなければならない。そのことは浪漫派の母胎である古典派に對立させて觀察するとき、かなり明瞭になつてくるだらう。

古典派は一切のものを現在に於て見ようとし、從つてまた凡てのものは形姿として明瞭な輪廓をもつときはじめて完全されたものと考へる。時間のうち過去と未來と現在といふたゞ一點に集注させ、現在を極限にまで擴充することによつて古典派は現在をば時間といふ繼起の無限の連續から脫せしめて、無時間的な永遠の域にまで引き上げようと試みる。その結果はすべてが空間的な形式に、彫塑的なものに止揚されて來なければならぬ。從つて、古典派の文學作品の文章はいつも現實的な根强さ、强靱さと、彫塑的な明確な輪廓をもつてゐる。ドイツ古典派の大きな柱であるシルレルは言語の性質について次のやうに言つてゐる。

「言葉は或る對象を敍述するものであるけれども、對象の感能性と個性とを剝奪してしまひ、對象をば言

葉に特有な、抽象的な精神性に轉化してしまふ。だから言葉は形づくるのではなく、むしろ記述しうるのみなのである。」

以上のやうな言葉、從つてまた文章の抽象的、非肉體的性格に對するシルレルの非難は、シルレル自身が言葉、文章によつて彫塑的なもの、形姿と肉體に於てその美と完成をもちうるやうなものへと心がけてゐたために、言葉、文章に對する耐へ難い不滿として起きたものである。シルレルが美や藝術の本質について哲學するとき、いつも彼は彫塑的なものを眼に泛べ、そこから原理を引出した、ゲーテが藝術について語るときもやはり彫塑的なものに向いてゐた、とフリッツ・シュトリッヒもその「獨逸古典派と浪漫派」の中で言つてゐる。

然し頭を飜して浪漫派に目を向けるならば、全く事情は異つてくる。浪漫派は凡てのものを、森羅萬象の最も深い意味を言葉に、文章にしようといふ意志に燃えてゐた。浪漫派の本質は言語に、文章にある、と言つて差し支へない。尤も浪漫派と雖も言語の本質を殘り隈なく酌み取つたといふ譯ではない。寧ろかう言ふことができる、古典派は言語、文章を彫塑的な面に於て生かした、之に反して浪漫派はそれを音樂的な面に於て生かしたと。浪漫派はそのあこがれる無限なるものをば音樂的に文章の中に生かしたのである。浪漫派はすぐれた浪漫的な音樂家、シューマン、シューベルト、ヴォルフ等を生みはしたが、浪漫派の主流をなす者はなほ浪漫派の眞理、浪漫派の形而上學を激しく求め、そこで自我と神、死と生との問題を解きたかつた。即ち凡ゆる文學の流派のうち浪漫派ほどに言葉を、文章を必要としたものはなかつた。

内面的なもの、形而上的なものへとむかふ浪漫派の文章が譬喩的になるのは當然である。フリードリッヒ・

シュレーゲルは、描寫といふことは事物の中からその精神を救つてくることだ、と言つてゐる。抽出された言葉そのものの中には事物そのものが持つてゐた肉體は既にない。抽出された言葉、それは精神そのものではなく、事物の精神の徴標であり、象徴である。言葉が徴標として純粹であり、徴標として、人間の體驗の中で純化され、意味そのものとなつたものの理念を指示してゐるために、それらのものの浪漫的情感による結合は象徴的、音樂的な全構成を遂げることができるのである。

凡ゆる哲學は現實認識と理想追求との間の彷徨であり、文學も亦違つた仕方に於てさうである。現實認識と理想追求とをいかに融合させて一者にするか、或は矛盾のままにいかに對立させ、いかに從屬させ、いかに關聯させるか。それらの「いかに」が哲學及び文學の根本的な性格を形づくる。この「いかに」が哲學の中で發見されて文學的な創造の仕方に影響を與へることがあり、文學の中に生かされて始めて人々の意識を眼ざませ、學理を生むことがある。文學上の浪漫主義もしくは神祕主義と、現實主義もしくは自然主義との對立は、哲學上の理想主義もしくは觀念論と、實證主義もしくは唯物論との對立に、根本的には全く照應しあふものである。カント、フィヒテ、シェリング、ヘーゲルの獨逸觀念哲學の大きな流れなしにはゲーテ、シルレルからトーマス・マンに至るまでの古典派、浪漫派の文學の流れを考へることができないであらう。尤もゲーテはその一面に於て哲學から、カント的な思惟から影響を受けることを避けたし、また、根本的な基礎をカントから與へられたとは云へもしないだらう。しかも當時の獨逸の啓蒙期的、人文主義的な思想の潮がカントに對してと同じくゲーテをも捉へたことは否定できないのである。

さて、浪漫主義の理想追求とリアリズムの現實認識との二つの對立する創作態度、方法が永い文學的努力によつて試みられ、それぞれの成果が擧げられると、その後に來るものはリアリズムの方法に於て人類の理

想追求の內的努力をより客觀的に跡づけ、認識しようとする傾向が生れた。それと共に一方ではベルグソンの意識の流れ、純粹持續と、他方ではフロイドの精神分析學が人間心理についての新しい解釋と見方を敎へた。ここに新心理主義の出發點が與へられた。この文學への共通の信念は唯一の最後の眞實を人間の心理內に求めるといふこと、意識よりも意識下を優位におくこと、人間の心理の諸聯關に世界構成の諸聯關が照應するといふことであつた。從つて新心理主義は何等外的事象を描くことを必要とせず、人間の心理內の表象の繼起とその連鎖性、およびそれをとほしての意識下の世界の探求によつて、世界の一切の事象とその原理を解かうと試みたのである。たとへばジェームズ・ジョイスの「ユリシーズ」は平凡な一市民の一晝夜足らずの間の心理の經過の奥を搜つて何ものかを探し當てようと試みてゐる。

「目に見得るものの不可避的樣式…俺の眼を通じて考へた時、それ以上でなくとも少くもそれだ。現にここであらゆるものの特徵を俺は讀む。魚卵とうち上げられた海草、寄せ來る汐、あの古色蒼然たる長靴。靑洟綠、銀靑色、銹色…色彩の象徵。…」

これが小說の主人公の海に對した心理である。これは海といふものの「かたち」ではなくて、「かたち」が生れる母胎への突入を意味してゐないだらうか。

「墓守は、澤山の人間が葬られて、自分の周りに墓地が疊々と出來上るのを見て來た。聖なる境域。縱に埋めるともつと空が出來るんだがなあ。坐つたり膝を折つたりはさせられまい。縱に埋めるとすると?

地下は全部蜂窩式になつてゐるに違ひない・・・長方形の房窩。」

新心理主義は一方では心理内の繼起をとほして現實を飽迄も追求しようと試み、他方で一切の、神に至るまでの觀念的なものの理由と意味とを浪漫主義のやうな主觀的情熱によつてではなく、冷靜な、科學者的な探求心によつて心理の世界の中で踏査する。然しこの試みも意識し、表現するものの側から意識下の、體驗するものを引き出さうとするものであるから、祕密は祕密として容易に解き難い。たゞその祕密は連續といふ唯一の綱によつて手繰られるのであるから、通常の文章形態を破り、文法と論理を超越して或る場合は意識下の世界を徵標してゐるやうに見えるけれども、他の場合はわれわれの理解の外に出ることは否み難いのである。

三

さて文章の問題のうち最高の問題はスタイルであらう。文學が一の文章として問題にされるとき、つねにスタイルが問題になつてくる。而してかかるスタイルは單に外形的に、或は概念的に考へらるべきものではなく、スタイルそのものがひとつの文學の諸要素のうちの重要な位置を占め、作家の個性の最も明白な徵標として考へらるべきであらう。換言すれば、文章のスタイルは直ちに作家のスタイルであり、作品の精神に缺くことのできない肉體であると云へるだらう。ひとりの作家のスタイルは、その作家の世界觀の最も外的な、明白な表れであり、この二つのものはつねに照應しあふ。だから文學の樣式史はつねに單に外的樣式の

歴史としては留まらうとせずに、世界觀の類型史であらうとする。たとへばシルレルの「素朴の文學と感傷の文學」は作家の世界に對する態度の類型であつて、素朴の態度は世界をそのあるがまゝに受取る態度、卽ち現實模倣の、リアリズムの態度であり、感傷の態度は之に反して理想を世界に對置し、現實を理念に關聯せしめ、「この關係においてのみ彼の詩人的なちからが存する」ごとき文學である。ニーチェの「アポロ的とディオニソス的」なる分類もまた詩人の內的性格の類型に基礎をおいてゐる。その他われわれはさまざまな樣式の分類の仕方を、たとへば浪漫的と古典的、古典とバロック、東洋的と西洋的、北歐的と南歐的のごときから、十九世紀以後の藝術樣式史を說くに當つて印象派をテーゼとし、表現派をアンチテーゼとし、觀念的リアリズムをジンテーゼとするごときを擧げることができる。哲學の範圍に於てプラトン型とアリストテレス型といふ風に呼び、唯心論と唯物論、獨逸哲學と英米哲學とを對比させて考へる。かゝる內的樣式の對立概念は、直ちに文章のスタイルの對立を意味してゐないにしても、尙ほわれわれにはこの內的對立を表現樣式の對立にまで照應して考へることが許されるのである。そしてまた逆に文章のスタイルが問題にされるとき、その作品の世界觀のスタイルともいふべきものにまで掘下げて考へねば、充分に理解することができないのである。

もし或る文章がもつ意味とその文章のスタイルとを切り離して考へることが許されるならば、文章の言語的意味を除外したスタイルそのものは、全く無意味で無價値である筈である。しかるにスタイルそのものが意味と價値をもつに至るのには、深き理由がなければならぬ。スタイルはもともと形式の性格的なるものである。文章の形式はその內容と偶然に氣隨に結びついたものではなく、形式は內から押し出されてかたちとなつたのであり、また他方ひとつの形式があつて、初めてその內容を救ひ取ることができたのである。從つ

てスタイルなしにはわれわれはひとつの思想、ひとつの文學も考へることができない。スタイルにはつねに押し出されたものの必然さがある。スタイルは見ることができないものが、見えるための肉體であり、窓枠である。スタイルは直接には何ものをも意味しない、そのために、それ自身意味をもつ言語が、意味することができないものをまで意味することができる、と考へられる。スタイルは人間の表現手段のうち最後の、從つてまた最高の表現手段である。スタイルに於て初めて、作家の思想と性格とが全一的に統一され、形象化される。スタイルに於てはじめて、直接に、言語的に表現し得ないものが表現される。哲學に於てはその個性的なもの、直觀的なものが、文學に於ては逆に作家の基本的な世界觀が、スタイルに於て表現されるのである。

教育思潮と文章――丸山林平

一　序　説

教育思潮といふものを廣義に解すると、廣く人類または國民の思想および生活の當爲を論議し、または實踐する方向を示す一つのアトモスフェアを包括するものであるといへるであらう。從つてその中には、道德を、藝術を、科學を、宗教を如何にあらしむべきかといふ一つの目標があり、從つてまた生活が如何にあり、その生活の表現が如何にあるべきであるかといふ一つの目標が當然存在するわけである。この點から先づ教育思潮と文章とは一つの交渉を持ち得る。

若し教育思潮といふものを狹義に解すると、學校教育の目的や方法を論議し實踐する一つの方向だけを指示することになる。そこに於ては教材は如何なる文章によつて表現さるべきか、兒童の生活は如何なる文章によつて表現さるべきか等のことが一つの重要な事柄となるから、こゝにも、教育思潮と文章とは一つの交渉を持ち得る。

更に、教育思潮といふものを廣義に解するにせよ、はたまた狹義に解するにせよ、その思潮の表現それ自身が、思潮の內容または傾向の如何につれて當然一つの方向を執る。こゝに於て、教育思潮と文章とは當然一

つの交渉を持ち得る。

この小論文に於ては、以上のすべての方面を包括する意味に於て、教育思潮と文章との交渉が如何にあつたか、如何にあるか、また如何にあるべきかについて、聊か卑見を述べようとするものである。

二　口語體の元祖

口語體の文章の出現もまた一つの教育思潮から生れ出でたものであるといへる。明治十八年、坪内逍遙氏は藝術、なかんづく小説が如何にあるべきかの思潮を表現し、我が文學界に蜚期的のセンセイションを與へた。「小說神髓」は卽ちそれである。氏は小說の美術であることを論じ、あはせてその作法を述べたのであるが、その中の文體論は、氏の思潮と文章との交渉をうかゞふ好適の材料である。

文は思想の機械なり、また粧飾なり。小說を編むには最も等閑にすべからざるものなり。脚色いかほどに巧妙なりとも、文をなさなければ情通ぜず、文字如意ならねば摸寫も如意にものしがたし。

と、その一般論をかゝげ、ついで、我が國の特殊的事情へと論を運ぶ。

支那および西洋の諸國にては言文おほむね一途なるから、殊更に文體を選むべき要なしと雖も、我國にては之に異なり。文體にさまゞゝの差異ありて、各々一失一得あり、利不利その用ひどころによりて異なる由あり。是小說に文體を選ばざるべからざる所以なり。

と述べ、我が國にて古來小說に用ひ來りし文體を、「要するに雅と俗と雅俗折衷の三體の外にあらじ。」となし、その三體についてやゝ詳細に論じてゐる。流石に明治文壇の先覺者であり、指導者ではあつたが、未だ言文一致體は我が國では不可能であると思惟されてゐたやうである。從つて、「小說神髓」の文體は、右に引用したるが如き文語體であり、また面白いことには、外國人の名前や外國語などは、

如(ジョ)ン茂(モ)ルレイ　丈(ジョウ)ジ委(イ)リオツト　美(ビ)イコンスヒキルド　蘇(ソ)ル歐(オウ)タル數(ス)コツト　薩(サノ)カレイ　羅(ロウ)マンス

の如く記されてゐる。而して氏は、「小說神髓」の主張を具體化するために、その翌年「當世書生氣質」なる小說を出されたが、その文體は氏の所謂雅俗折衷體の文語體であつたのである。氏の小說論は、世態人情をありのまゝに寫實するところに存したのであるが、「書生氣質」は寫實は寫實であつても、必ずしも成功した作ではなく、眞に氏の主張を具現せしめたものは、實に氏の門弟たる二葉亭四迷であつた。四迷は、逍遙に學んで、小說「浮雲」を世に問うた。實に明治二十年のことである。小說「浮雲」は「小說神髓」の主張を最もよく具體的に表現したものであり、當時の新しき世態と人情とを寫實し得て、最も精細であり清新であつた。しかし、こゝでは、その內容を論ずることをひかへ、その文體についてのみ述べてみたい。逍遙は、「支那および西洋の諸國にては言文おほむね一途なるから、殊更に文體を選むべき要なしと雖も、我國にては之に異なり。」と殆ど宿命的に考へてゐたのであつたが、四迷はこの固殼を見事に破つてゐる。彼は「浮雲」の序文に於て、

薔薇の花は頭に咲て活人は畫となる世の中獨り文章而已は黴の生えた陳奮翰の四角張りたるに頬返しを附けかね又は舌足らずの物言を學びて口に涎を流すは拙し是はどうでも言文一途の事だと思立ては矢も楯もなく文明の風改良の熱一度に寄せ來るどさくさ紛れお先眞闇三寶荒神さまと春のや先生を頼み奉り欠硯に朧の月の雫を受けて墨摺流す空のきほひ夕立の雨の一しきりさら〳〵さつと書流せばアラ無情始末にゆかぬ浮雲めが艶しき月の面影を思ひ懸なく閉籠て黑白も分かぬ烏夜玉のやみらみつちやな小說が出來しぞやと我ながら肝を潰して此書の卷端に序するものは。

と、さら〳〵さつと口語體で書流し、本文もすべて新式の口語體。

高い男は中背の男の顏を尻眼にかけて、口を鉗んで仕舞ッたので、談話がすこし中絕れる。錦町へ曲り込んで、二つ目の橫町の角まで參ッた時、中背の男は不圖立止ッて、

「ダガ、君の免を食ッたのは弔すべくまた賀すべしだぜ。」

「何故。」

「何故と言ッて君、これからは朝から晩まで情婦の側にへばり付いてゐる事が出來らアネ。アハ〳〵〳〵」

「フヽヽン、馬鹿を言ひ給ふな。」

ト、高い男は顏に似氣なく微笑を含み、さて失敬の挨拶も手輕く、別れて獨り小川町の方へ參る。

といつた調子である。文字のつかひ方も至極新しいもので、促音や、感歎詞はすべて片假名でやつてのけ

てゐる。けだし、我が國で口語體の文を意識的に主張から割出して書いたのは、明治二十年、二葉亭四迷の「浮雲」を以て嚆矢とする。「文明の風改良の熱一度に寄せ來るどさくさ紛れ」に、我が國の口語體の文章は生れ出たのである。しかし、その後の紅葉・露伴などの作品はまだ依然として文語體であり、明治三十年頃、文壇ではまだ言文一致體の是非が論ぜられてゐた。況んや、教育界の人達の文章などといふものは、依然として「黴の生えた陳奮翰の四角張つた」ものであつた。

三　假名遣と文章

文章は文字の排列であるから、如何なる文字を使用するかは文章の性質を左右する大問題である。漢字だけを用ひて書けば、四角張つた文が出來ようし、平假名だけを用ひて書けば、みゝずの行列のやうな文が出來ようし、片假名だけで書けば、電報のやうな文ともならう。

こゝに假名遣と文章といふ見出しの中には、いろ〳〵の意義を含めるもので、假名だけを用ひて文章を書かうとする主張、漢字混りの文の中の假名遣を歴史的假名遣にしようか、發音通りにしようか、またはその折衷にしようかといふ問題も入る。

先づ、すべて漢字を排して、假名だけで文章を書かうとする思潮が、主として教育界に起つた。その思潮の動機は、漢字がむづかしくて、そんなものに頭をつかつてゐては、とても歐米の文明について行けないといふところにあつたので、明治十三四年の頃から、主として教育者の團體から「かなのとも」、「いろはくわい」、「いろはぶんくわい」などといふものが出來、盛に假名だけの文章が書かれたものである。それらの小團體は更に合同して「かなのくわい」となり、當時相當の勢力を有してゐた。會員の主なる人々としては、高

崎正風、大槻文彦、物集高見、三宅米吉、後藤牧太、小西信八、本山彦一、樋口勘次郎、湯本武比古などの諸氏であつた。その「かなのくわい」の一人、故三宅米吉博士が、小西信八氏に送つた手紙を一例として左に掲げてみよう。小西氏が訓盲啞院の教師として就任した時、三宅博士が送つた手紙で、明治十九年一月三十日に書かれたものである。

ちかごろ　ごぶさた　いたしそろ、きけば　きみ　わ　くんもうあいん　え　うつられたる　よし、およろこび　もうす　べき　か、おなげき　もうすべき　か、ともかくも　さらに　ひとしごと　できて　おもしろからん、きみ　が、かねて　より　けなし　いたる　もうあいん　を　きみ　みづから　いま　より　しはいする　こと　と　なりたる　なれば、かならず　おおいに　ふるき　を　あらためて　おしめくら　の　ため　に　よき　しくみ　を　はかり　もうけらるゝ　こと　もちろん、また　しかあらん　こと　を　のぞみたてまつる　なり、さりながら　かの　めくら　おし　わ　あたりまえ　の　ひとに　あらず、また　おさなき　こども　でも　なければ、きみ　が　これまで　の　けいけん　にて　わなを　たらざる　べし、よりて　きみ　その　こと　を　なす　に　さきだつて、みづから　まづ　みみ　を　やぶり　め　を　つぶりて　おし　めくら　と　なりたまえ、みづから　おし　めくら　と　ならずんば　けつして　おし　めくら　の　ため　に　はかる　こと　できまじ、みず　きかず　いわずして　くふう　を　こらしたまえ。

み、よ、

一げつ　三〇にち

こにしさま

かくの如く分別書方にしたもので、假名遣の點からいへば全く發音通りである。たゞ「を」の文字をよくつかつてゐる。「なを」の如し。しかるに、その文章は依然として文語體で、「ごぶさた　いたしそろ」といつた文體である。なほ、姓名を西洋流に頭文字だけで示し、「三宅米吉」を「み、よ、」とやつてのけてゐるところなど中々以て妙である。思潮的にはこの系統に屬する人々が今日にも相當ゐて、「カナモジカイ」などがあり、「ヨコガキカタカナ」の文章などがそれらの主張者によつて書かれてゐる。

明治三十年頃から、表音的假名遣の熱が大いに高まり、讀本なども「もー」「こー」などと棒引になつたりして大變ハイカラであつた。例の巖谷小波さんなどは、すべて表音的假名遣で盛にお伽噺を書いてゐたのであるが、保科孝一教授の「國語教授法指針」（明治三十四年）の如きは、教育界の人の文章としては當時に於て最も進歩的なものであつた。

本書わ愚見の存するところに從つて、言文一致體お用い、且つ、これお表音的に表記した。

と例言の中で述べられ、

本お顧みないで、徒らに末に走つていてわ、決して圓滿な結果お、收得することが出來ない。

とか、または、

これわ畢竟教育家が、國語教育に深く注意するよーになつた結果で云々。

といふ風な表記法をとつてゐられる。保科教授の右の著書と同年に發行された下平末藏氏の「國語教授法」なども、口語體の表音的假名遣であつた。

日常須知の文字わ假名及極めて普通に入用な漢字である。若し假名論者の說が一般に採用せられる日にわ、漢字わ無用となり、新國字論が實行せられる曉にわ、漢字假名共に無用となれども、何れにしても漢字全廢お直に實行するわ難くある。

といつた文章である。まだ、どことなく口語體といふには少し「難くある」やうであるが、本書に對して、上田萬年博士が與へられた序文の一節には、

予は或點に於て、假令ば純正國語假名遣法の上などに於ては、今日直に下平君の意見には同意しかねるのである。

とあるほどで、同博士は依然として歷史的假名遣で書いてゐられる。當時の國定讀本の「もー」「こー」の如き棒引の假名遣にも、いろ／＼の議論があつて、とう／＼明治四十一年には、それが廢せられて歷史的假名遣にたちかへつてしまつた。しかし、一方には、むづかしい歷史的假名遣を廢して、出來るだけ國民の文

字の負擔を輕減しようとする論が絶えず起つてゐたので、文部省では臨時國語調査會を設け、大正十三年には所謂「假名遣改定案」を發表した。

現今わが國に行われている國語および字音の假名遣は、これを學ぶのに一方ならぬ苦心を要し、しかもあやまりなくつかいこなすことが、なか〱困難である。わが國民は、すでに漢字に苦しんでいるのに、そのうえ、むずかしい假名遣とゆう重荷を負うている。本會がさきに常用漢字を公にし、さらにまた假名遣の整理をはかつて、この改定案を發表するのは、文字の使用を容易にして國民教育の發達と國家文運の進展を促そうとするためである。

これが、假名遣改定案の趣旨である。この案は、歴史的假名遣と表音的假名遣との折衷案で、助詞の「を」「は」「へ」をそのまゝ存し、長母音をあらはす場合には棒引でなく「あゝ」「きい」「へえ」「くう」「おゝ」の如くされるのである。保科孝一教授は、多くの場合、右の案に從つて文章を書いてゐられる。たとへば、雜誌「國語教育」（昭和九年三月號）の主張欄で、

言語と人格とはもつとも重要な關係を有するのは言うまでもないことで、社會上に相當な地位を占める人人はかならず純粹正雅な標準語を用い、坐作進退これに伴なうように心掛けることがその品位を保つ所以であろう。

といふ風に書いてゐられるのである。昭和八年度から改正された國定讀本は、しかし、依然として歴史的假名遣によつて編纂されてゐる。たゞ、「學校」を「ガッカウ」と表記したのが一つの例外であるに過ぎない。かくの如くして、今後一般に歴史的假名遣で教育を受ける國民が多くなればなるほど、假名遣の改定といふことは極めてむづかしくなるのであるが、さうかといつて、一般國民が困難な歴史的假名遣をまちがひなくつかひこなすといふことは殆ど不可能であるから、我が國の假名遣といふものは依然として百鬼夜行の狀態におかれるより他はない。外國語のスペルを一つまちがへても何のかのといふ日本のインテリは、一流の大記者が「但だ」、「思ふて」、「辱ふし」などと書いても、「文章報國」だなどと威張らせて置くのである。一體、日本のインテリの本國はどこなんだいと訊きたくなるではないか。

四　漢字制限と文章

現在漢字の數は約五萬ほどあるが、こんなに多くの漢字は覺えるだけでも一生涯かゝつてもむづかしからう。そこで、我が國では平安朝時代の初めに平假名や片假名が發明されて漢字の負擔をいくらか輕減したのであるが、更に明治の初年頃から、漢字を節減しようとする氣運が勃然と起つて來た。明治五年頃、時の文部卿大木喬任氏は漢字制限の目的で田中藤麿・大槻修二氏等に調査せしめ、常用漢字三千百六十七字を選ばせた。福澤諭吉氏は明治六年に「文字之敎」を著し、その「はしがき」に於て、

ムツカシキ漢字ヲサヘ用ヒザレバ漢字ノ敎ハ二千カ三千ニテ澤山ナルベシ此書三冊ニ用ヒタル數僅カ二千ニ足ラザレドモ一ト通リノ用便ニハ差支ナシ。

と述べてゐる。明治十八年に矢野文雄氏は「日本文體文字新論」を著し、

普通書ニ用フ可キ常用ノ字數ハ總數三千以下ニテ充分ナルベシ。

と主張してゐる。明治三十三年には、文部省で漢字節減の法令を出し、初等教育に於て授ける漢字は凡そ一千二百字を以て限度とせしめた。明治四十一年には、義務年限の延長に伴ひ、小學校に於て授ける漢字數を一千三百六十字ほどに訂正した。かくて、更に漢字を整理する目的を以て、文部省では、大正八年に「漢字整理案」を發表した。

本案ハ尋常小學校ノ各種教科書ニ使用セル漢字二千六百餘字ニ就キテ、字形ノ整理ヲ行ヒ、其ノ標準ヲ定メタルモノナリ。

とある。ついで、大正十二年五月に至つて、文部省臨時國語調査會は、「常用漢字」一千九百六十三字（その後、度々、字數の増減あり、昭和六年五月「常用漢字表」から百四十七字を削り、新たに四十五字を加へた。）を定め、略字百五十四字を示した。今日では、常用漢字の數は一千八百六十一字となつたわけである。この案は、各大新聞社等でも實行されてゐるのであり、漢字制限の趣旨には大贊成であるが、こゝに文章上に一つの工夫を必要とする時機に到達してゐる。たとへば、常用漢字に、「躊躇」といふ文字がないので、假名で「ちゆうちよ」と書いたのでは、時に意味の把捉に困難な場合が生ずる。かゝる場合には、「ぐづ〳〵」といふ風に書きなほ

すがよいであらう。たとへば、よく新聞で「う齒」、「か酷」などに類した活字の使用を見受けるのであるが、一寸意味が不明である。「齲」「苛」などといふ漢字が常用漢字の中にないからである。で、かういふ場合には「むし齒」、「ひどい」、「むごたらしい」といふ風にでもなほして書いて貰つた方がよいであらう。かうなると、自然文全體が一つの革命に逢着して來て、一種おもむきのちがつた文體が創始されるであらう。

因循姑息　躊躇逡巡　戰々兢々　優柔不斷　左顧右眄

などといふ言葉はさし當り使用されないから、何とか別の「やまとことば」になほされねばならぬ。その昔、といつても明治の初年頃、何でも漢語を廢して純粹の「やまとことば」を使用しようといふ國粹論が擡頭し、「汽車」を「むしげのくるま」、「學校」を「まなびのには」、「東京」を「あづまのみやこ」、「肺病」を「ふぐふぐしのやまひ」といふ風に改めようといふやうな議論があつたといふ。「盲腸炎」をわづらつてゐる友達に、「君にはめくらくそぶくろのやまひにかゝらせたまひ……」といつたやうな見舞文が飛込んだといふ笑話さへ生じた。「東京外國語學校」は「あづまのみやこなるとつくにことばまなびのには」となるわけである。まるで、祝詞か宣命のやうだ。かうなると、勢力のある文章などは殆ど出來なくなるであらう。漢語といつても、國名からして「日本（にっぽん）」といふ漢語をもつてゐる國柄である。決して漢語ではなく、日本語なのである。吾人は、常用漢字の精神、即ち、むづかしい漢字を使用しないといふ精神には賛成であるが、それに囚はれて、この文字は常用漢字であつたかどうかと絶えず頭をひねるやうでは、却つて甚だ不自由で、決して思ひ通りの文章は書けまいと思ふ。なほまた、この文字は常用漢字でないからとて、「躊躇逡巡」を「ぐづぐづしてしりごみ」などと一々なほしてゐては、「めくらくそぶくろのやまひ」にかゝつた時などに入院の間

にあふまいと思ふ。

唯、眞面目に注文したいことは、漢字にせよ假名にせよ、そのつかひかたは、どこまでも正しくしたいといふことである。現今、多くの人々の文字遣は殆ど出鱈目であるといつてもよいほどに亂雜である。一方に歷史的假名遣の主張があり、一方に表音的假名遣の主張があり、更に漢字節減の主張がある。このどさくさに紛れ、文字などは、どう使はうがかまふもんか、といふやうな考を抱いてゐる人々もあるやうであるが、そんな心掛ではろくな文章が書けるものではない。

魏の文帝がいつたやうに、文章は經國の大事であり、不朽の盛事なのである。假名一つでもおろそかにしては文をなさない。

藝術思潮と文章

――外山卯三郎

一

文章と言はれるものには、必ずある意味形態がなくてはならない。人はある意味形態を構成しようとして文章を表現する。またさうした文章表現の背後には、必ず表現的な意慾と言ふものが働いてゐることも見のがせないと共に、その表現的な意慾と言ふものには、必ず時代性と言ふものがなくてはならないだらう。從つてただ文章と言ふものを、表現的な意味形態を持たないものと考へる場合は別であるが、これを藝術思潮と言ふものと結合して考へる場合、そこには必ず表現的な意味形態が考へられ、さうした表現の背後にある「藝術意慾」Kunstwollen であるとか、「時代精神」Zeitgeist と言ふやうなものから考へて行かねばならないだらう。

いま私達がかうした問題を考へるにしても、その問題の重心をどこに置くかと言ふことによつて、その結果は著しく異つて來るだらう。例へば、文章と言ふやうなものを考へても、その文章が一つの表現的な意慾として止つてゐる場合には、嚴密に言つて文章と言ふことが出來ないかも知れない。從つて表現的な意慾とか、「藝術意慾」とか言ふやうなものを重要視する場合には、その文章の背後に流れてゐる藝術思潮と言ふやうなものが明示されるが、文章そのものの機構を十分明白にすることが出來ない。また表現された文章と

言ふものを、その固定化された形態に於いてだけ考へる場合には、文章的な機構を明かにする文章科學と言ふやうな特色だけが明示されて、その背後に流れてゐる藝術思潮と言ふものが、等閑視されて來ると言はねばならない。

かうした問題の中心をどこに置くかと言ふことによつて、同じ文章だとか、藝術思潮とか言はれるものも、それぞれ異つた形で現れて來ると言ふことが出來るだらう。かうした考へかたの相違は、また現代の藝術學者の間にも見出すことが出來るだらう。例へば現代の藝術史家の間に繼承されてゐる流派の中に、さうした著しい傾向を示してゐる。その一つの例はリーグルからヴォルリンゲルに流れ、フェルディナント・シュミット等に見出されるヴィン學派であると言ふことが出來るだらう。かうした一派の主張してゐる立場は、「藝術意慾」と言ふものを重要視してゐることにある。一般にかうした立場にたつて「藝術意慾」と言ふものを究明しようとする考へかたは、一つの文化史的な考へかたであつて、藝術の表現能力と言ふやうなものを比較的に輕視して、ただその表現の根元に潜んでゐる「意慾」と言ふやうなものをだけ問題にしようとする。かうした立場にゐる學者達は、一般に「意慾したものは常に表現されたものである、表現されなかつたものは、意慾しなかつたものである。それは決して出來なかつたものである」と言ふやうに考へてゐる。かうした考へかたは、意慾と言ふものを物理學的なエントロピイのやうに考へてゐるのであつて、表現的な藝術現象をさうしたエントロピイのやうに考へることは、あまりに觀念論的すぎると思はれる。藝術史家フェルディナント・シュミットの言葉にもあるやうに、「大なる藝術家と言ふものは、彼の生れ出た時代の藝術意慾を表現することによつて、時代を創造するものであり、藝術意慾を度外視して、寫實性を主とする單なる表現能力の側から、藝術を批判することは誤りである」と言ふ考へかたは、やはり藝術意慾と言ふ立場に立つて

色々な民族的な藝術史を考へて行かうとする。

然し、私達はかうした「藝術意慾」と言ふものを根本的な立場としてゐる藝術史の研究にも、明かに特色のあることを認めてゐる。然し、それが一面的な特色を持つてゐると言ふことは、直ちに全的な優秀さを意味するものではない。尠くとも、そこには幾つかの大きい問題が未解決のままに殘されてゐる。その最も著しい一つを擧げるならば、この立場の學者達が何故に藝術上の「表現能力」と言ふものを、排他しようとするかと言ふことである。文章の表現能力と言ふものを考へずに、文章と言ふものが、考へられないやうに、「藝術能力」Kunstkönnen と言ふものを考へずに藝術と言ふものを考へることが出來ないだらう。かつてコンラド・フィドラアは言葉を持たない思想は、まだ思想となつてゐないもので、思想となつたものは言葉に固定されてゐなければならないと言つたことがある。そのことは文章に於いても言ふことが出來るもので、文字とならない文章、つまり表現能力をもたない考へはまだ文章となつてゐない。つまりかうした文章が考へられるためには、必ずそこに表現能力と言ふものが豫想されてゐなければならない。

かうした藝術意慾と言ふものを重要視する考へかたに對して、藝術作品（文章や文學のやうな場合には、その表現された文章形態とか、文學形態となるが）を中心として研究しようと言ふやうな立場がある。レエマンの「詩學」に於いて企ててゐる考へかたは、つまりこの立場をとつて文學的な研究をしようとするものであり、マックス・デリイの「十九世紀の繪畫史」がとつてゐる立場もやはりこれと同じもので、レエマンが文學的な分野に於いて企ててゐることを、繪畫つまり美術の分野で試みてゐると言ふことが出來る。デリイの言葉をかりるならば「藝術作品と言ふものは一人の人間による感情から製作された複合體であると同時に、完結的な感情に於いて他の人間達にも媒介するものだ」と言ふのである。文章に例をとつて見れば、文

章形態と言ふものは、一人の人間の感情から作り出される複合體であると同時に、完結的な感情に於いて他の多くの人達にも共感するものだと言ふことになる。かうした複合體としての藝術的な作品を、分析してまた考察することから、レエマンは一つの「詩學論」を建設しようとする。

かうした二つの異つた立場は、同じ藝術と言ふ問題を取扱ひながら、全く異つた方向にその重心を移動して行くものであつて、意味形態としての文章を取扱ふ場合にも、かうした異つた見方が現れて來ることもまた可能と言へる。さうしてかうした二つの異つた考へ方が現れるとしても、それは決して相排擊するものとばかりは言へない。例へば文章そのものの機構を形式的に見る場合には、表現的な能力を重視する形式的な立場が大切であり、またさうした形式的なものの背後に流れてゐる文化史的な層を見ようとする場合には、やはり藝術意慾と言ふやうなものを重じた見方が、十分に考慮されなくてはならない。かうした異つた面から見ることによつて、藝術と言ふものの本質が明かになつて來るやうに、また文章そのものの本質も明かになつて來ると考へなければなるまい。然し嚴密に言つて、この二つは、一つは藝術學的な考へかたであり、一つは藝術史的な考へかたであると言ふことになつて來る。さうしてデッソアが藝術史と言ふものを藝術學から區別したやうに、藝術意慾的な側面から見る見方と藝術形式的な側面から見る見方とを區別して考へることが出來るだらう。例へば文章の場合に於いて、藝術思潮と言ふやうな側面から文章を見るのがその一つであり、文章科學と言はれるやうな藝術學的な側面から見られるのがその一つである。

然しそれ等の區別も藝術的な價値とか形式的な價値とか言ふやうな、本質的な問題になつて來ると、やはりそれ等の異つた立場も綜合されて行かねばならないことになるだらう。從つて私達はいまさうした本質的な價値と言ふ問題を根據に置きながら、藝術思潮と言ふやうな立場から文章のことを考へて行くことにしよう。

二

いま多數の文學者なり藝術家と言はれるものが、全然同じ對象とか主題とかを取扱つた文章をものしたと考へて見る。この場合に、これ等のそれぞれの作家が藝術家としての明確な個性と言ふものを持つてゐるから、そこに描出される文章と言ふものは、それぞれ異つた作家の個性的な文體をもつて現れて來ると言ふことが出來る。このやうに各個人個人の作家が、それぞれ特有な個性によつて文章を表現した場合に、私達はこれを指して「個人的な文體」individueller Stil と言ふことが出來る。これを文體と言ふ場合に、ただその外面的な形態だけを指してゐるやうに考へられるかも知れないが、ただそれだけではなく、その表現的な文章形態の外に、思想形態言ひかへるならば、意味形態と言ふやうなものも、同時に合せて考へられてゐなければならないだらう。一人の個人の作家は、他のどの作家とも異つてゐる、その作家獨自な考へかたをすると同時に、さうした思想形態なり意味形態と言ふものを、また他のどの作家とも異つてゐる、文章形態をとつて表現すると言ふことを考へることが出來る。いまかりに自然主義の文學者の中で、エミイル・ゾラとかフローベルをとつて考へて見る。その場合にゾラやフローベルは、自然主義的な考へかたをとつてゐる同時代人であり、その藝術的な立場も大體に於いて共通してゐるにも拘らず、その物を感受する感受性や考へかたにも、ゾラはゾラ獨自なものがあり、フローベルにはフローベル獨自なものがあると言ふことが出來る。またその表現される文章形態を見ても、ゾラの文章とフローベルの文章とは、それぞれ異つた作家の特色を持つてゐるもので、フローベルにはフローベル獨自の「個人的な文體」と言ふものが考へられ、またゾラにはゾラ獨自の「個人的な文體」と言ふものが考へられる。私達はこれが文章に於ける樣式であるから、「文體」と言つてゐ

るが、藝術一般に於いては常に「樣式」として考へられてゐるものと言ふことが出來るだらう。

かうした藝術上の樣式と言ふやうなものは、ただ個人個人の作家の間に於いてだけ、言はれるものではない。その一人の作家の屬してゐる藝術的な流派と言はれるものにも、また一つの特殊な風格があり、そこにやはり「樣式」と言はれるやうなものが考へられて來る。例へばいま實例として擧げたゾラやフローベルの場合を考へて見ることにしよう。フローベルにはフローベル獨自な考へかたがあり、またフローベル獨自な文體と言ふものがあることを述べたが、ゾラにもやはりゾラ獨自な考へかた、つまりゾライスムと言はれるやうなものがあり、ゾラ獨自の文章形態と言ふやうなものを持つてゐる。然しそれは個人個人の作家なり、また作品なりを顯微鏡の下に置いて、考へて見たやうな考へかたであつて、それをいま少し遠距離から見るならば、さうした細部的な個性よりも、もつと藝術的な全體から來る、一つの動かせない共通性のあることを見出すだらう。

例へば、いまロマンティスムと言はれるものに對して、ナチュラリスム（自然主義）と言ふものを考へたとする。この場合にゾラとかフローベルと言ふやうな作家は、それぞれ獨自な特色を持ちながら、藝術的な一般的特色に於いて、共にナチュラリストであり、それが非常に接近して、一つの流派の代表的な作家と認めなければならないと言ふやうな點に到達するだらう。ロマンティストやパルナシアン等から見るならば、ゾラやフローベルやモウパッサン等と言ふやうな作家は、やはり一つの共通した流派的な特色を持つてゐると考へられる。その藝術上の觀念形態や思想形態と言ふものそのものに、ナチュラリスト的な特色のあることは言ふまでもないが、その表現する文章形態にもまた、動かすことの出來ない流派的な特色を持つてゐると言ふことが出來るだらう。

例へばブリュンティエルが言つたやうに、ロマンティスムと言ふものは一種のリリスム的な傾向と同一視されると言ふ見方に對して、ナチュラリスムは散文的な傾向をとつてゐると言ふことが出來る。それは藝術思潮的に見た觀念形態の特色であると言ふことが出來るが、それだけでなく表現的な文章形態と言ふものにも著しい流派的な特色を示してゐる。例へばゾラやフローベルと言はれるナチュラリスト達の表現する文章形態を見るならば、著しく科學的な「精細さ」Detailschilderung を持つてゐると言ふことが出來るだらう。それはただその文章表現が精細であると言ふだけではなく、やはり流派的な特色と言ふものを持つてゐる。ハミルトンはこの點を巧に指摘して、次のやうに言つてゐる。ロマンティスムの作家は演繹的な方法をとつてゐるが、レアリスト（この場合ナチュラリスムと同じに用ひられてゐる）は一般に歸納的な文章形態をとつてゐる。つまりロマンティストは自分の想念とか、思想とか言ふものを主として、さうした觀念形態なり、思想形態を文章に表現しようとするからで、ナチュラリストは全然さうした先入見と言ふやうなものがなく、經驗したり實驗した事實をそのまま描寫して、そこに一つの文章形態を構成すると言ふやうなことがそれである。つまりかうした歸納的な文章形態をとると言ふことは、ナチュラリストの持つてゐる著しい流派的な特色であると言ふことが出來るだらう。つまりかうした流派的な特色を持つてゐる文章形態を指して、私達は文章の「流派の樣式」Stil der Schule と言ふことが出來るだらう。

三

文章形態の持つてゐる特色と言ふものは、ただ個人的な樣式や流派的なものだけには止まらない。美術のやうな視覺的な形象性を基とするものでも、その民族や國土と言ふものによつて、その特色が著しく異つて

ゐるが、文章と言ふやうなものになつて來ると、言葉や文字が異つて、その差は著しいものと考へられるだらう。さうした文章形態だけでなく、藝術思潮に於ける民族性とか國土性と言ふやうなものが、かなり著しい變化を示して來る。

私達はかうした著しい例として、藝術に於けるドイツ的なものとフランス的なものと言ふ對立を考へることが出來る。かうした對立は色々な形に於いて、古くから考へられてゐるものである。例へばシラアが論じてゐる素朴的な藝術と感傷的な藝術と言ふ對立にしても、それはやはりかうした考へかたの一つの變形であると言ふことが出來るだらう。シラアにあつては、この特色のある靜觀的なモメントをもつて、藝術一般の分類原理にしようと考へてゐる。シラアの言はうとした素朴的なものと感傷的なものとの對立は、純粹な靜觀にもとづいてゐる限定された造形物と、無限定な形而上學的な内包の世界と言ふことに外ならない。もつと現代的な言葉で言ふならば、無理な理念に對する關係から生れて來る不安と、永遠の緊張とに原因した情調や、調和的に調停された自然の靜止と、充足に對する考へと言ふことが出來る。

このシラアの「素朴的なものと感傷的なもの」と言ふ考へかたに近似したもので、また殆どそれと同時代に主張されたフリイドリヒ・シュレゲルの「古典的と浪漫的」と言ふ對立のあることを忘れることが出來ない。シュレゲルは藝術の本質を達成するものが形式の契機であり、美的對象を限定して孤立させ、またそれを生活の直接性から遠ざけるものを指して「古典的」と考へ、それと反對に形式に對して無關心で、素朴に闘する關心の内に總てを包含する藝術を指して、「浪漫的」であると言つてゐる。この考へかたは先に述べたシラアの「素朴的と感傷的」と言ふ考へかたに、非常に似てはゐるが、もつと藝術一般の分類原理として、妥當性を持つてゐるかも知れない。私達がここでシラアの「素朴的並に感傷的な詩歌について」と言ふ論文や

シュレゲルの「ギリシア詩歌の研究に就いて」と言ふ論文を想起することは、直接私達の考へようとする藝術思潮に於けるドイツ的とフランス的と言ふことを考へる上に、密接な關係を持つてゐるからである。

私達がかうした「素朴的と感傷的」とか、「古典的と浪漫的」とか言ふやうなことを言ふならば、恐らく何人もが想起するものは、ニイチエによる「アポロン的とディオニゾス的」と言ふ對立だらう。ニイチエは美的な純靜觀的な情調を指して、アポロン的な藝術と言ひ、これに對して、概念的に把握しにくい原現象として特色化されてゐるものをもつて、ディオニゾス的な藝術であると言つてゐる。かうした考へかたは、ドイツの學者によつて、次第に改良を加へられ、訂正をほどこされて、現代までも絶えず繼承されてゐると言へる。それは一面に於いて、美的な問題唯一般と言ふ美學的な原理論を、建設しようとする思索であることは言ふまでもないが、他の一面に於いてローマン民族の藝術に對して、ゲルマニイ民族の藝術的な特色を明かにしようとする努力である、と考へることも出來るだらう。私達はこの後者の場合のローマン民族の藝術的な特色と、ゲルマニイ民族の藝術的な特色と言ふ對立に於いて、フランス的とドイツ的と言ふ對立が相接觸してゐる、と言ふことが出來るだらう。

このやうにローマン民族の藝術と、ゲルマニイ民族の藝術と言ふやうな對立を見るならば、それはやはり民族と國土と言ふやうな特色を示すことになる。從つてシラアの論じてゐる素朴的と感傷的と言ふやうな對立は、やはりかうした考へかたに關聯することになり、またシュレゲルの言ふ古典的と浪漫的と言ふ對立もまたこの問題に關聯して來ると言ふことが出來るだらう。それがやはりニイチエのアポロン的とディオニゾス的と言ふ對立に相接觸して考へられる。つまり國土とか民族と言ふ特色を、ただ外面的な地理的な立場から考へるならば、かうした考へかたよりも、はるかにオスワルト・シュペングラアが言つたやうに、「アポロ

ン的とファウスト的」と言ふ言葉の方が、もつとずつと適合するかも知れない。彼に言はせるならば、アポロン的とは安靜と明朗であり、ファウスト的とは不安と憧憬である。つまり安靜は存在の感情をもととするものであるが、不安は生成の意識にもとづいてゐる。明朗と言ふものは限りがあつて、觸れることも出來れば、また探すことも出來、總てのものを好むが、然し憧憬と言ふものは限りがなく、觸れることも探すことも出來ない。ただ指圖するに過ぎないものだと。このやうな考へかたを合せて考へても、それはやはり國土とか、民族とかと言ふ地理學的な對立を十分に明示してゐるとも考へられない。然しここで私達がローマン民族の藝術と、ゲルマニイ民族の藝術と言ふやうな對立を考へようとするのは、ただ外面的な地理學的な對立としてではなく、觀念形態や思想形態に現れる國土とか、民族と言ふやうな特色を考へようとするにある。それは藝術と言ふものが表現的な個人の創造によるものであつて、地理的なものがどうしてさうした表現形式になるかと言ふやうな形式價値の問題を忘却してゐると言へる。從つて私達がローマン民族とか、ゲルマニイ民族とかと言ふ對立を考へたとしても、それは外面的な地理的な對立の外に、はるかに表現的な精神形態と言ふ內面的な對立とか、創造意慾とか言ふやうな對立が考へられねばならない。

それはシュミットがヨーロッパ藝術史の根據と考へてゐる「現象そのものの理智的な把握と、現象を超越した精神的な表現」と言ふやうなものに相當するもので、私達がこれと接觸してフランス的とドイツ的と言ふ藝術思潮に於ける國土と民族からの特色を考へることが出來る。かうした精神形態とか、創造的な意慾とか言ふやうな點で、先に述べた素朴的と感傷的とか、古典的と浪漫的とかと言ふやうな問題が考へられるだらう。私達はかうした國土特有の藝術や文章に現れる特色を指して「國土の樣式」*Stil des Landes* と言ふことが出來る。それと同時に、それぞれの民族に特有な、藝術や文章に現れて來る特色を指して、「民族の

様式」Stil der Rasse と言ふことが出來る。

四

私達が一つの文章を見るにしても、その文章の持つてゐる個人的な特色であるとか、流派としての特色や國土や民族的な立場から見た特色とか言ふやうなものが考へられる。それは人が文章表現をする背後に、いつも考へられてゐる表現的な意慾であつて、その意慾そのものにも特殊なものがあり、それを表現する能力にもまた特殊なものがあると言ふことを述べた。然しここにいま一つの見のがすことの出來ないのは、その表現的な意慾と言ふものに潜められてゐる時代性とか、時代精神とか言はれるものである。つまり私達が文章と言ふものを、藝術思潮と結合して考へる場合に、特にこの時代精神とか、時代性とか言ふやうな考へかたが重要になつて來る。藝術思潮と言はれるものは、その時代時代の思潮を藝術的な立場から見たものであつて、一つの時間的な流れを考へることであると言へる。

一つの藝術にしても、それはただ單獨に一つの時代に、他の時間的な繼續から離れて孤立したものではない。どんな僅少な作品を見ても、その作品を生み出した時代と言ふことと、それが一つの大きい時間的な流れの中に考へられるものだと言ふことは見のがせない。文章の場合に於いても、文學の場合に於いても、それ等の作家の生活してゐる「時代」と言ふものを忘れることが出來ない。殆どとるにたりないと思はれてゐる一片の文章にしても、それはやはり一つの時代的な反映をもつものであつて、その文章を充實してゐる意味や思想と言はれるものも、やはり時代的な特色を持つてゐるが、その表現形態そのものもまた、著しい時代的な反映を示してゐる。

先に私達が例にとつたゾラやフロ一ベルの文章を見ても、その文章構造や描寫方法の異つてゐることは言ふまでもないが、言葉や文字の選擇に於いても、著しい時代的な特色を示してゐる。それはただナチュラリストとして、一八六〇年前後の時代性を反映してゐるもので、それを一八三〇年頃のロマンティスムや、十九世紀末年のネオ・ロマンティスム等と比較して見るならば、文章に現れた時代性と言ふやうなものが、實に著しい變化を示してゐることが明かになるだらう。それはただ外面的な時代的な流行と言ふやうなものだけではなく、内面的な「時代精神」Zeitgeist と言ふやうなものの著しい特色を示してゐる。

例へば十八世紀末のクラシシスム時代の文學や文章を見るならば、著しく貴族的な香を持つてゐるもので、そこには絕對的な美であるとか、藝術的な一定の法則とか言はれるやうなものが考へられてゐた。つまり時代的な精神は貴族的であり、一種合理的な冷たい風格をもつてゐた。それに對して十九世紀初頭のロマンティスム時代の文學や文章を見るならば、著しく平民的であつて、主觀的なリリスムと言ふやうなものを尊重してゐるやうに思はれる。時代的な精神が平民的であるだけでなく、一種の自由主義的な時代思潮と言ふものが、非常に濃厚に現れてゐる。時代精神としてこれだけ著しい對立を見ることが出來るのであるが、その文章形態や表現形態と言ふやうなものを見ても、韻文形式から次第に散文形式をとらうとする時代性を示してゐる。かうした時代精神とか、各時代時代に特有な樣式とか言ふやうなものを指して、「時代樣式」Zeitstil と言ふことが出來るだらう。

然しこのやうに考へて來た種々樣々な樣式と言はれるやうなものが、はたしてどう言ふ働きによつて一つの表現形態に固定されるものであるか、と言ふやうなことが問題になつて來る。時代思潮であるとか、藝術思潮と言はれるものが、どう言ふ作用をとつて一つの形式として固定されるかと言ふやうなことが仲々面倒

な一問題と考へられて來る。例へば文章の場合に、ある特色のある文章形態と言ふやうなものが、どうして時代精神や觀念から、一つの形式化をもつかと言ふことが考へられなくてはならない。

ヴェルフリンはかうした時代精神であるとか、國土とか、民族的な精神が、どうして藝術的な形式をとつて現れて來るかと言ふ問題を解決しようとして、「形式幻想」Formphantasie と言ふやうなものを考へてゐる。この「形式幻想」と言ふものは、ある時代であるとか、ある國土とかと言ふものに特有な「根本氣分」であると言ふことが出來る。それは一種の「氣分」と言はれるものと、それ等の人達の持つてゐる生活感情と言ふものに基いてゐると言ふことが出來る。この時代の持つてゐる「根本氣分」と言ふものが、結局私達の考へてゐる表現形態や樣式と言ふものを形作つて行くものと考へてゐる。それに對して生活感情と言はれるものは、その時代時代の人達の視覺と言ふやうなものを規定して行くと考へられる。ヴェルフリンはかうしたところに、藝術樣式の二重の根元と言ふやうなものを考へてゐる。文章形態と言はれるやうなものも、やはりさうした根本氣分とか生活感情とか言はれるやうなものによつて、形式的な規定を受けてゐると言ふこともまた、決して見のがせないことであるだらう。

五

私達は藝術思潮と文章と言ふことを考へて、いま一つ最後につけ加へて置き度いことは、國民的な性格と言ふやうな問題である。かつてヴェルフリンが取扱つたやうに、ヨーロッパ藝術一般を一つの統一的なものとして考へて見た場合に、さうした統一的なものと見られてゐる中にも、それぞれの國民的な性格の差違と言ふやうなものが、著しく認められる。例へば一つの時代にある統一的な一つの樣式が考へられるとしても、

その様式と言ふものが國民的な類型に於いて根本から違つてゐる。

いまある時代特有な藝術形式と言ふやうなものを考へても、北歐と南歐とに於いては、決して同一視することが出來ない。ある一定の時代の中の統一的な物の見方にも、それぞれの國民的な性格と言ふものによつて、著しく異つた形式感を持つてゐる。つまり北歐には北歐人特有の形式感、それは南歐の人達の決して持つてゐない、物の見かたや考へかたを持つてゐる。それと同時に、南歐の人達には南歐の人達特有の物の見かたや考へかたをするもので、イタリアにはイタリア的な物の見方があり、ドイツにはドイツ的な物の見かたがあると言へるだらう。特にそれがヨーロッパ人と東洋人とか、東洋人と日本人と言ふやうにその國民の持つてゐる性格と言ふものが、著しく目について來ると言へる。これを指してヴェルフリンは「國民的な性格」nationale Charaktere と言つてゐる。

このやうに各國民には、各國民特有の物を意識したり、表象する仕方と言ふものが認められる。このことは古くから考へられてゐることで、ナチュラリスムの藝術に著しい感化を與へたフランスの學者テェヌ等も、國民的な性格と言ふやうなものを中心として、イタリア藝術とオランダ藝術に主題をとつた藝術論を著してゐる。かうした國民的な性格と言ふやうなものを包含した、時代思潮や藝術思潮と言ふものを考へて行かねばならないだらう。かう言ふ考へかたは文章と言ふやうな主題に於いても、十分考慮され、重要視されて行かねばならないだらう。

次にかうした國民的な性格から見て、各國の藝術的な重心の移動と言ふやうなものを、考へることが出來る。言はば藝術思潮の重心と言ふやうなものの移動を考へるもので、總ての國民はそれぞれの國國の藝術史の中で、その國民的な性格の長所を、他國の民族に比較して、著しく優秀に表現してゐる時代と言ふものを

持つてゐる。國民的な性格と言ふものが、それぞれの時代の藝術史の中に現れてゐるのであるが、その特性と言ふものが最も明白に、また最も優秀に表現された時代と言ふものが存在してゐるだらう。

例へば、イタリアには古代から現代にかけて、イタリア人特有の藝術と言ふものを持つてゐるが、その中で十六世紀ルネサンスの藝術は、イタリアの最も優秀な藝術であると言ふことが出來るだらう。つまり「ルネサンス」時代に於いて、イタリアはこの國に最も多くの新しいものを、またこの國特有なものを創造してゐるだらう。これに對して、北歐のゲルマン民族に於いては、その永い藝術史の中で、最も特色を示したものが十七世紀の「バロック時代」であると言へる。このやうにイタリア藝術が、一度ヨーロッパの一つの最初の流派になることが出來たとしても、それは言ふまでもなく、藝術史上の原因にだけよつてゐるものではない。それはヨーロッパの藝術的な發達が、一つの類似した傾向をとつてゐる場合でも、その重心と言ふものは個個の民族の藝術的な才能によつて、移動すべきものであることが認められる。

イタリアはかつて、普遍的な理想を特に明白な方法で取扱つたものである。デュラア等と言ふ北歐の藝術家達の偶然的なイタリア旅行が、北歐に於けるロマニスムを作つたものとは考へられない。むしろさうした旅行は、ある魅力によつて引き寄せられたものであるだらう。當時のヨーロッパ一般の物の見かたや考へかたから、イタリアがさうした魅力を、他の國民に及ぼしてゐたものである。かうした現象はひとりヨーロッパだけのものではない。東洋に於いてもやはり同じやうな現象が考へられ、唐宋時代の藝術的な特色や、桃山德川時代に於ける日本藝術と言ふやうなものにも、さうした國民的な性格から來る藝術思潮の重心の移動を考へることが出來る。文章などの場合にはさうした點が著しく目立つて來るだらう。

このやうに文章と言はれるものには、必ずある意味形態とか觀念形態とか言ふものがなくてはならない。

またさうした文章表現の背後には、必ず表現的な意慾と言ふものが働いてゐることも見のがせない。その表現的な意慾と言はれるものには、必ず時代精神と言はれるものが潜むであると共に、藝術的な意慾と言はれるものが潜められてゐる。さうした時代思潮や藝術思潮と言はれる縦糸や横糸によつて、織り出されて來る複合體が藝術を形成するものであり、また文章形態を構成するものであると言ふことが出來るだらう。

日本現代文章講座

—組織篇—

昭和九年四月八日印刷
昭和九年四月十二日發行

編輯者　前本一男

東京市麴町區下六番町四十八番地
發行者　岡本正一

東京市麴町區土手三番町廿九番地
印刷者　谷口熊之助

東京市麴町區土手三番町廿九番地
印刷所　合資會社谷口印刷所

東京・麴町・下六番町
發行所　厚生閣
電話九段(33)三二一八番
振替東京五九六〇〇番

☆日本現代文章講座〈全八卷〉內容抄

卷	篇	題目	内容
第一卷	原理篇	制作鑑賞研究概說	現代文章概論・現代文章論概觀・現代文章發達史・文章心理學・文章構成學・文學復興と文章・リアリズムと文章——その他數十項
第二卷	方法篇	方法的指導的研究	文章制作の精神と方法・文章鑑賞の精神と方法・文學と文章方法論・構想力の把握と伸張・表題の意義と方法・發表の意義と方法——等
第三卷	組織篇	基礎的根本的知識	藝術的文章構成の精神・技術から、辯證法的文章構成の精神・技術・各思潮と文章・散文と詩・著作と編輯・文章表現——等内容整然
第四卷	構成篇	細密な制作の實際	感覺的表現・寫實的表現・自然の表現・人物の表現・會話の表現・心理の表現・題材の把握・プロット(筋)の研究——その他數十項
第五卷	技術篇	各種作法構成實際	短篇・長篇・プロレタリア小說・大衆讀物小說・實話・隨筆・童話・劇・科學論文・哲學論文・文藝批評・新聞記事——等の實際指導
第六卷	指導篇	具體的な實踐指導	文章研究法・上達法・現代造語法・人物論の構成・研究から、日記文・感想文・論說文・廣告文・同人雜誌・パンフレットのこと——等々
第七卷	研究篇	一般研究參考指針	現代文學の本質・現代各國文學・スタンダールと文學的方法・ドストエーフスキーと文學的方法・新感覺派の文章革新——等綱羅細說
第八卷	鑑賞篇	鑑賞と批判の把握	現代作家・批評家・隨筆家・詩人・兒童・等の文章から、芥川・菊池・横光・等の各作家プルウスト・ジョイスに至る——廣汎な鑑賞

項目整然三百・文壇學壇二百名家擔當

豫約・毎一冊一圓五十錢・入會金三十錢（但し第一回入會の節）